ISSN 0208—2551

11'2000

МАСТАЦТВА

Акцёр Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя М.Горкага Віталь Быкаў.
Фота А.Спрынчана.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 11 (215) лістапад 2000

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

ЭСТЭТЫКА
Уладзімір КОНАН 2 **Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу**

ТЭАТР
Таццяна АРЛОВА 5 **Агонь і вада тэатральнай сцэны**
Людміла ГРАМЫКА 10 **Лялькі і людзі**

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА
Ларыса САЛАВЕЙ 15 **У пошуках красы**
Людміла ВАКАР 30 **Рэха сарматызму ў творчасці Івана Хруцкага**
Міхась МІРОШНІКАЎ 35 **Татальны перформанс Людмілы Русавай**

ОПЕРА
21 **Міхаіл Жылюк: "Сцэна — "лобнае" месца..."**

МУЗЫКА
Наталля ГАНУЛ 26 **Калі на небе запальваюцца зоркі**
Святлана НЯМЦОВА 29 **Спаборнічалі піяністы**

КУЛЬТУРАЛОГІЯ
Алена ЯСКЕВІЧ 40 **Сярэдневяковае мастацтва і духоўны ідэал**

ЭКРАН
Максім ЖБАНКОЎ 43 **Інфармацыйнае грамадства**
Вольга ДАШУК 46 **Тэлебачанне і ўлады ў Амерыцы**

РЭЦЭНЗІІ
Таццяна МУШЫНСКАЯ 51 **Танец на фоне стагоддзя**

ПАДЗЕІ, ФАКТЫ, ІНФАРМАЦЫЯ
53 **Хроніка мастацкага жыцця**
55 **Summary**
56 **Старонкі календара: снежань 2000**

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі
даступна на iba MEDIA
www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі:
Іван Хруцкі.
Плады і птушка.
Алей, 1850-ыя гады.
25х35,5.

Мастацкая культура Беларусі эпохі Рэнесансу*

Уладзімір КОНАН

4.3. Пратэстанцкае адраджэнне: Сымон Будны, Васіль Цяпінскі

Позні Рэнесанс (другая палова XVI — першая палова XVII ст.) — драматычная эпоха ў гісторыі Беларусі. Тады ўзмацнілася палярызацыя сацыяльна-эканамічных і палітычных інтарэсаў розных слаёў насельніцтва, абвастрыліся нацыянальныя, рэлігійныя і светапоглядныя супярэчнасці, пачалася паланізацыя Каталіцкага касцёла і русіфікацыя Праваслаўнай царквы. Уніяцкая царква, якая ўзнікла ў выніку Брэсцкай царкоўнай уніі 1596 года, на першым этапе яшчэ не стала трэцяй духоўнай сілай паміж праваслаўем і каталіцтвам. Спачатку нават ускладніла дачыненні паміж палярызаванымі слаямі грамадства (Віцебскі бунт у 1623 г. супраць архіепіскапа Іасафата Кунцэвіча, які быў забіты), паслужыла зачэпкай для казацкіх паўстанняў ва Украіне, перанесеных на паўднёва-ўсходнія раёны Беларусі. Урэшце на ўнутраныя канфлікты нakлаліся геапалітычныя і рэлігійныя супярэчнасці паміж маскоўска-расійскім "усходам" і беларуска-літоўскім "захадам", а гэта прывяло ў пачатку Новай гісторыі да катастрофы — беларускага апакаліпсісу ў войнах 1554–1667 гг.

За сто гадоў да гэтага ваеннага патопу (вынікам яго сталася дэмаграфічная катастрофа беларускага этнасу) узнікла пратэстанцкая альтэрнатыва — спроба павярнуць Княства і Каралеўства Польскае на еўрапейскі, германа-раманскі шлях духоўна-рэлігійнага жыцця: следам за Англіяй, Францыяй і Германіяй, дзе пасля рэлігійных войнаў у Еўропе другой паловы XVI ст. (апагеем іх была *Варфаламееўская ноч* у Францыі, 1572 г.) адбыўся падзел еўрапейскіх рэгіёнаў на сферы дамінавання каталіцтва і пратэстанцтва (лютэранства, кальвінізм і англіканская царква), у Рэчы Паспалітай рэфарматары кальвінісцкага кшталту на дзесяцігоддзі набылі аўтарытэт сярод феадалаў, сярэдніх слаёў гарадскога люду і часткі сельскай шляхты.

Мастацкая культура позняга Рэнесансу характарызуецца прыкметамі пераходнага перыяду ад гуманістычнага і асветніцкага, рамантычна-цэласнага сінтэзу эпохі Скарыны да ідэйна-мастацкай дыферэнцыяцыі, аналітычнага і крытычнага мыслення Новага часу. Эпоха позняга Рэнесансу — гэта палемічны перыяд у гісторыі грамадскай думкі. Характэрныя для сярэдневяковай культуры вусныя дыспуты пашырыліся на філасофію, публіцыстыку, тэалогію, сацыялогію, палітыку, перавандравалі ў кнігі, брашуры, "суполкі" (пасланні-лісты і звароты), царкоўныя і школьныя аўдыторыі.

Асаблівасць палемічнага жанру рэнесансавай літаратуры — актыўнае падключэнне свецкай навукі, права, мастацтва, антычнай філасофіі ў якасці аргументаў у спрэчках. Мастацкая спадчына Рэнесансу аказалася "падзеленай" паміж рознымі плынямі рэлігійнай і грамадска-палітычнай думкі. У канцы XVI — першай палове XVII ст. артадаксальныя канфесіі, асабліва каталіцтва ў асобе Ордэна Ісуса, перахапілі ініцыятыву ў пратэстантаў, стабілізавалі грамадскі прэстыж Касцёла і Царквы.

Палеміка пратэстанцкіх дзеячаў рэфармацкага кірунку засяродзілася на "трохкутніку" філасофскай і рэлігійнай антрапалогіі, сацыяльнай этыкі ў агульным кантэксце біблейскай, дагматычнай і абрадавай крытыкі. Светапогляд пратэстанцкіх лідэраў быў прынцыпова аналітычны, гнасеалагічны і натурфіласофскі, у ім няшмат месца заставалася для інтуіцыі і мастацкага сузірання. Рацыяналістычная інтэрпрэтацыя Бібліі паводле правілаў фармальнай логікі звужала поле зроку, не давала магчымасці ўбачыць у біблейскіх кнігах паэтычнае і красамоўніцкае мастацтва, выявіць у іх сімвалічныя вобразы, вітаісцкую існасць, непазбежныя для такіх твораў парадоксы і супярэчнасці.

Пачынальнікам, ідэолагам і палемістам рэфармацыйнага руху быў *Сымон Будны* (каля 1530–1593). Адрозна ад Францішка Скарыны, які часта хваліў сваё "вялікае места Полацкае" і свой Скарынаў род, С.Будны нідзе не засведчыў свой радавод і сваю Радзіму. Паводле згадак даследчыкаў, ён, верагодна, нарадзіўся ў цэнтральнай Польшчы ў сям'і небагатага шляхціца. Жыццё і светапогляд С.Буднага даследавалі польскія гісторыкі Г.Мерчынг, С.Кот, беларускія філосафы і філолагі Э.Дарашэвіч, С.Падокшын, Я.Парэцкі, У.Конан. Апошняя творчая біяграфія С.Буднага апублікавана І.Саверчанкам. Эстэтычныя погляды гэтага лідэра пратэстантаў толькі часткова закраналіся ў некаторых даследаваннях, бо сам ён не акцэнтаваў на іх увагі.

У біяграфіі С.Буднага шмат загадак і дапушчэнняў. Паводле лацінскага запісу ў метрыцы Кракаўскага універсітэта ("Сымон Будны з дыяцэзіі Плоцкай заплаціў адзін грош"), даследчыкі мяркуюць, што ён, мабыць, закончыў тэалагічны факультэт гэтай вучэльні і паходзіць з Плоцкага ваяводства Польшчы. І.Саверчанка абгрунтаваў гіпотэзу, паводле якой С.Будны паходзіць з беларускага роду адной са шматлікіх вёсак Буды на Беларусі, бо не мог пісьменнік-паляк напісаць свае першыя дзве кнігі на добрай беларускай мове. Пачатковую адукацыю ён мог атрымаць у Супрасльскім манастыры, фундатарам якога быў вядомы беларускі магнат і асветнік, маршалак і ваявода наваградскі Аляксандр Хадкевіч.

У студзені 1556 года кіраўнік кальвінскага збору Ян Зарэмба прызначыў С.Буднага катэхізатарам у Вільні. Яго падтрымаў ваявода віленскі і канцлер Мікалай Радзівіл Чорны (1515–1565), заснавальнік Берасцейскай друкарні (1553). У 1560 г. Будны стаў настаўнікам-катэхізатарам у Клецкім кальвінскім зборы. Тут ён напісаў і апублікаваў у Нясвіжскай друкарні свой першы твор на старабеларускай мове "Катэхізіс, то ест Наука стародавная хрістіаньская от Светого Писма для простых людей языка рускога въ пытаніях и отказех събрана", 1562).

У прадмове да "Катэхізіса" аўтар зазначыў: "Писан у Клецку под леты въплощеніа Господа и Спаса и Бога Нашого Ісуса Христа 1562". Гэтая нататка сведчыць, што на раннім этапе С.Будны яшчэ не перайшоў на пазіцыі так званых антытрынітарыяў, якія адмаўлялі траічнасць Бога і боскую прыроду Ісуса Хрыста. Але ўжо тады выступіў з крытыкай каталіцкіх і праваслаўных іерархаў, абвінаваціўшы іх у духоўнай манаполіі. Раздзелы "Катэхізіса" паўтараюць структуру іншых пратэстанцкіх кніг гэтага жанру, у прыватнасці "Катэхізіс" М.Лютэра, але напісаны арыгінальна. Як дадатак да свайго "Катэхізіса" С.Будны ў тым жа 1562 г. апублікаваў у Нясвіжскай друкарні другую кніжку па-беларуску — "Апраўданне грэшнага чалавека перад Богам". Кніга не захавалася, яе крытычная накіраванасць супраць артадаксальнай царквы вядомая паводле палемічных выступленняў супраць аўтара і бібліяграфічных апісанняў пачатку XIX ст.

З 1563 г. С.Будны перайшоў на пазіцыі арыянскага антытрынітарызму. Адмаўляючы Боскую Тройцу, антытрынітарыі фактычна наблізіліся да іудаісцкай канцэпцыі адзінага Бога, паводле якой Ісус Хрыстос быў толькі прарокам, прызнаным Сынам Божым па багадаці. З гэтай прычыны праваслаўныя апаненты называлі антытрынітарыяў «зжыдавелымі ерэтыкамі». У сваю чаргу, С.Будны ў польскамоўнай рэдакцыі "Катэхізіса" (Нясвіж, 1563–1564) змясціў раздзел з крытыкай "трынітарыяў"[1]. На думку Я.Парэцкага, С.Будны вывучаў іўрыт у яўрэйскіх вучоных, выхадцаў з Іспаніі, і хацеў бачыць у Ісусе Хрысце толькі дасканалага чалавека і народнага правадыра[2].

Пасля смерці мецэната Мікалая Радзівіла Чорнага (1565) С.Будны пераехаў у маёнтак удавы ваяводы віцебскага Станіслава Кішкі, сястры Радзівіла ваяводзіны Ганны. Пад яе апекай ён быў прызначаны "міністрам" (кіраўніком) мясцовага арыянскага збору. У фальварку Хоўхла (цяпер у Маладзечанскім раёне), Заслаўі і Лоску (цяпер у Валожынскім раёне) С.Будны падрыхтаваў і выдаў асноўныя польскамоўныя творы: поўную Біблію ў сваім перакладзе і арыянскай рэдакцыі, "Новы Запавет" са сваімі каментарамі арыянскай арыентацыі (Лоск, 1574), трактаты "Кароткі доказ таго, што Хрыстос не з'яўляецца такім жа Богам, як Бог Айцец" (1574), "Аб асноўных артыкулах хрысціянскай веры" (Лоск, 1576), пераклад памфлета еўрапейскага пратэстанта Эрнэста Фрыза "Аб фурыях, альбо Аб французскім шаленстве" (Лоск, 1576), накіраванага супраць рымскага папы Грыгорыя XIII і віноўнікаў Варфаламееўскай ночы 24 жніўня 1572 года, шэраг палемічных артыкулаў у абарону арыянскай плыні ў хрысціянстве. Удзельнічаў у перавыданні польскага трактата Анджэя Маджэўскага "Аб выпраўленні дзяржавы" (Лоск, 1577).

За прапаганду радыкальнага антытрынітарызму праціўнікі С.Буднага ў 1582 г. адлучылі яго ад пратэстанцкага збору. Праз год ён пакінуў Лоск і, магчыма, пэўны час жыў у Іўі, дзе магнат Ян Кішка заснаваў арыянскую акадэмію. Вядома, што ён супрацоўнічаў з рэктарам гэтай школы Янам Намыслоўскім, напісаў верш-панегірык на падручнік замежных моваў, складзены яго іўеўскім апекуном. Апошнія гады С.Будны правёў у мястэчку Вішнева (цяпер у Валожынскім раёне), там і памёр 13 студзеня 1593 года. Паводле каталіцкага пісьменніка Міхаіла Фрыбеліуса Аляснiцкага, аўтара лацінскай кнігі "Па кіпцюром льва" (1693), перад смерцю С.Будны сказаў свайму гаспадару, шляхціцу Лявону Моклаку: "Клянуся маёй душою, я не прызнаю Бога, не ведаю нічога пра Бога [...]. Я не прызнаю Хрыста і зусім не думаю пра яго"[3].

Сымон Будны захацеў на аснове крытэраў фармальнай логікі і эмпірычнай практыкі раскрыць аўтэнтычныя тэксты і сэнсы Бібліі, сапсаваныя (як яму здавалася) неадукаванымі перакладчыкамі, перапісчыкамі і канфесіянальна ангажаванымі тэолагамі. Фармальна-лагічны падыход С.Буднага да Бібліі і хрысціянскай традыцыі не садзейнічаў распрацоўцы эстэтычнай праблематыкі. Зрэдку С.Будны ўсё ж закранаў праблемы паэтыкі і рыторыкі. Гэтых фрагментаў дастаткова, каб скласці ўяўленне пра яго стаўленне да эстэтычных каштоўнасцяў у жыцці і мастацкай культуры.

Сярэдневяковая эстэтыка бачыла крыніцу красы і духоўнай вышыні ў Богу, які стварыў дасканалы "твор" — космас, сусвет, зямлю і жыццё на зямлі. Паняцце красы ўваходзіла ў "анталагічны доказ" быцця Бога: як спрадвечная абсалютная дасканаласць Бог улучаў у сваю існасць атрыбут прыгожага і найвышэйшага. У трактаце С.Буднага "Аб асноўных артыкулах хрысціянскай веры" (1576) ёсць вызначэнне "Бога адзінага, праўдзівага, усямоцнага, нябачнага, мудрага, добрага, бясконцага", які адным сваім словам стварыў неба і зямлю, усё жывое і нежывое, матэрыяльнае і духоўнае, бачнае і нябачнае. Тут няма атрыбута абсалютнай красы — як абавязковага аргумента боскага быцця ў хрысціянскай тэалогіі. Праўда, аднойчы С.Будны кажа, што ўсё, створанае Богам, — "дзіўнае і цудоўнае"[4]. Гэтым, бадай што, абмяжоўваецца эстэтычная ацэнка боскага тварэння — прыроды і, шырэй, космасу. У іншых ацэнках фактаў грамадскага жыцця, асветы, навукі і літаратуры акцэнтуюцца маральныя, сацыяльныя і утылітарныя каштоўнасці, гаворыцца пра другаснасць стылістычнай апрацоўкі і ўпрыгожання. Прапануючы свой пераклад Новага Запавету на польскую мову, С.Будны пісаў: "Сэнс маёй задумы заключаецца ў тым, каб Святое Пісанне гучала на мове майго народа праўдзіва, без скажэнняў і людскіх прыкрасаў"[5].

Асноўным аб'ектам крытыка-аналітычнай думкі С.Буднага была хрысталагічная праблематыка: рэфарматар хацеў абвергнуць артадаксальныя догматы аб спрадвечнасці і адзінасутнасці трох іпастасяў Боскай Тройцы, адмаўляў боскую існасць Ісуса Хрыста, паводле Буднага, — боскага слугі, дасканалага, праўдзівага, добрага і бязгрэшнага. У кантэксце артадаксальнай хрысціянскай эстэтыкі Боскі Сын яднае прыгожае, узнёслае і трагічнае, а ў мастацтве ён — асноўны герой, самы цэнтр трагічных і ўзнёслых мастацкіх кампазіцыяў. С.Будны пазбягае эстэтычных аспектаў у трактоўцы гэтага вобраза. І ўсё ж яго хрысталагічныя погляды неадназначныя, супярэчлівыя. У каментарах да Новага Запавету (1574) пісьменнік прапагандаваў арыянскую канцэпцыю "монафізітаў" аб выключна чалавечай прыродзе Ісуса Хрыста. А праз два гады ў трактаце "Аб асноўных артыкулах хрысціянскай веры" лідэр антытрынітарызму прызнаў сімвалічны сэнс паняцця пра Ісуса Хрыста як Боскага Сына, які "жыў сярод людзей у боскім вобразе, калі тварыў нечуваныя ў свеце цуды і знакі, розныя немачы лячыў, чарцей з людзей выганяў, ветрам і морам загадваў"; узяў на сябе нашыя грахі, быў знойдзены звычайным чалавекам, дазволіў, каб яго звязалі, судзілі, білі, укрыжавалі і забілі; урэшце Бог уваскрасіў Хрыста, зрабіў яго нашым "пастырам, настаўнікам, правадыром, госпадам, гетманам, царом". Праз Яго, названага Сына Свайго, Бог будзе судзіць людзей, каб кожны атрымаў па справах сваіх.

Следам за Ф.Скарынаю С.Будны шмат думаў над тым, як узвысіць рэальнае жыццё да хрысціянскіх ідэалаў. У зборніку сацыяльна-палітычных трактатаў "Аб свецкай уладзе" (Лоск, 1583) ён развіў свае ранейшыя думкі пра боскія (па сутнасці, маральныя, спрадвечныя) і грамадзянскія законы як сродкі дасягнення ідэальнага грамадства. Кожны чалавек можа стаць дасканалым і несмяротным, выконваючы дзесяць запаветаў, растлумачаных прарокамі і найбольш глыбока Ісусам Хрыстом.

Сымон Будны быў упэўнены ў дасканаласці апостальскага вучэння пра свецкую ўладу, асабліва настойліва акцэнтуючы афарызм "усялякая ўлада — ад Бога", наблізіўся да класічнай тэорыі дзяржавы як аб'ектывацыі грамадзянскай свабоды і маральных законаў, абгрунтаваных пазней у сацыяльнай філасофіі Гегеля. Улада мяча, на думку С.Буднага, патрэбна, бо поруч з добрымі людзьмі ёсць злыя. Памыляюцца тыя, даказваў ён, хто лічыць за грэх для хрысціяніна служыць на дзяржаўных пасадах, караць разбойнікаў, грабежнікаў, забойцаў. Такая несправядлівая міласэрнасць спрыяе злым і вельмі шкодзіць добрым людзям. Неабходнасць судовых пакаранняў, войнаў ці іншых вымушаных справядлівых формаў выкарыстання "ўлады мяча" дыктуецца недасканаласцю грамадства і асобных людзей, а таксама захопніцкімі імкненнямі тыранаў.

Стаўленне С.Буднага да мастацкай творчасці неадназначнае і слаба выяўленае. Ён быў знаёмы з асновамі антычнай паэтыкі і эстэтыкі, спасылаўся на "паганскіх філосафаў" Платона, Арыстоцеля, Цыцэрона; як усе тагачасныя адукаваныя людзі, умеў пісаць сілабічныя вершы і аратарскія прамовы.

У прадмове да кнігі "Аб свецкай уладзе" С.Будны выкарыстаў папулярную ў той час эмблематыку — спалучэнне малюнкаў герба і хвалебнага верша-эпіграмы, своеасаблівы сінтэз красамоўства, паэзіі і выяўленчага мастацтва. Выяву герба шляхецкага роду Лясотаў ён разглядаў у лацінскім вершы як алегорыю адзінства сілы розуму і меры ва ўсім. Але як філосаф-мараліст і прыхільнік іканаборства не надаваў вялікага значэння мастацкім формам пазнання. На ўсіх этапах сваёй асветніцкай дзейнасці С.Будны адмаўляў сакральную каштоўнасць абразоў; у гэтай пазіцыі крылася непрыманне выяўленчага царкоўнага мастацтва У прадмове да "Катэхізіса" ён асудзіў абрад пакланення іконам, назваўшы іх "зеллем д'ябла"[6]. Каталіцкі касцёл С.Будны абвінавачваў у абагаўленні статуяў святых, а "канцлера нашага Мікалая Радзівіла" хваліў за тое, што ён ачысціў храмы ад абразоў.

Лідэр арыянскай плыні пратэстанцтва "выкрываў" таксама асобныя віды народнай мастацкай культуры, асабліва тэатралізаваныя абрады, танцы і народныя карнавальныя песні. "Есть грех, — гаварыў ён у "Катэхізісе" — песни срамоцкие пети, карагоды водити, плясати [...], бо сие дела к блуду тянут человека". У лісце да нямецкага тэолага Генрыха Булінгера (1504–1575) пісаў пра сваю барацьбу з "перажыткамі паганства" ў праваслаўных абрадах, дзе, на яго думку, занадта шмат элементаў міфалогіі і тэатральнасці[7].

Бясспрэчныя заслугі С.Буднага як перакладчыка, тэкстолага, экзегета і крытыка. Яго пераклады на польскую мову грунтуюцца на старанным даследаванні першакрыніцаў, адчуваецца імкненне да адэкватнай перадачы думкі і сэнсу арыгінала. Важная заслуга С.Буднага — паслядоўная барацьба за інтэлектуальную свабоду і талерантнасць, крытыка дагматызму, вывучэнне сацыяльна-палітычных аспектаў грамадскай думкі з улікам агульнаеўрапейскага духоўнага і палітычнага вопыту.

* Працяг. Пачатак у №№ 7—10.

На жаль, польскія і беларускія даследчыкі літаратурнай спадчыны С.Буднага не пазбеглі яе апалагетыкі, далёка не заўсёды ўлічвалі непаслядоўнасць, навуковую і сацыяльна-этычную супярэчлівасць яго светапогляду. С.Будны добра пачынаў, але горш канчаў. Першыя творы напісаў па-беларуску і ў духу памяркоўнага рэфарматарства. Але пасля 1562 года перайшоў толькі на польскую мову і заняў пазіцыю ваяўнічага антытрынітарызму. У пантэізме С.Буднага і філасофіі "здаровага сэнсу" ёсць элементы матэрыялізму. Ды ўсё ж нельга пагадзіцца з Я.Парэцкім, быццам С.Будны "разбіў кандалы багаслоўя", быў "стыхійным матэрыялістам і дыялектыкам", пераўзышоў у гэтым сэнсе Б.Спінозу, які, дарэчы, жыў у наступным стагоддзі. Пра дыялектыку С.Буднага можна гаварыць толькі ў антычным сэнсе гэтага паняцця — як уменні дыскутаваць, аспрэчваць думку апанента эмпірычнымі і фармальна-лагічнымі аргументамі. Непрымірымы змагар з дагматызмам і "міфалагізмам" артадаксальных царквы і касцёла, С.Будны фактычна сам апынуўся ў пастцы арыянскага дагматызму, які прывёў яго спачатку да адмаўлення боскай прыроды Ісуса Хрыста і несмяротнасці душы, а пазней наблізіў да іудаізму садукейскай закваскі. Караімскі вучоны-іудаіст Ісак бен Абрам з Трокаў, аўтар антыхрысціянскага трактата "Умацаванне веры", наладзіўшы з польска-беларускімі рэфарматарамі стасункі, моцна паўплываў на С.Буднага і, верагодна, удзельнічаў у падрыхтоўцы ягонага нясвіжскага выдання Бібліі. Я.Парэцкі прыйшоў да высновы: "Задумай Ісака было абвергнуць тлумачэнні хрысціянскімі вучонымі Старога і Новага Запаветаў, адкуль яны чэрпалі матэрыял для свайго веравучэння. Такім чынам, шляхі Буднага і Ісака бен Абрама сышліся там, дзе выказванні аўтараў Святога Пісання былі не ў ладах са здаровым сэнсам і логікай [...]. Адносіны Буднага да боскасці Хрыста, да яго паходжання, бясспрэчна, прыцягнулі ўвагу лютага праціўніка хрысціянства. Галоўнай перавагай Буднага Ісак лічыў яго крытычны аналіз Святога Пісання [...]. Доказ праўдзівасці Майсеевага закона Ісак бен Абрам грунтаваў на разважанні, прыведзеным Будным у "Абароне". (Маецца на ўвазе трактат С.Буднага "Вызнанне веры", 1576.) Далей Я.Парэцкі сведчыць: у рукапісным творы "Умацаванне веры" Ісак бен Абрам упамінае імя С.Буднага 24 разы як найноўшага і таленавітага тлумачальніка Бібліі, у 22 выпадках пагадзіўся з ягонымі довадамі: "Ісак пацвярджаў яго думкі і, апіраючыся на навуковы аўтарытэт беларускага антытрынітарыя падмацоўваў свае доказы і вывады [...]. Ісак збіраўся трыумфаваць на руінах вучэння аб Хрысце, якога ён уяўляў у святле сваёй уласнай фанатычнай веры ў прыход сапраўднага Месіі"[8].

Паслядоўную беларускую плынь у пратэстанцкім адраджэнні заняў Васіль Цяпінскі (Амельяновіч, 1530-ыя гады — каля 1603), небагаты шляхціц з Полаччыны, уладальнік родавага фальварка Цяпіна (цяпер у Чашніцкім раёне). Пазней ён меў невялікія фальваркі ў Мінскім, Лідскім і Вілейскім (Свіраны) паветах, пэўны час удзельнічаў у Лівонскай вайне (1558–1583) у чыне малодшага афіцэра харугвы старосты аршанскага Філона Кміты-Чарнабыльскага, што увайшоў у гісторыю беларускай літаратуры як аўтар лістоў-данясенняў у Дзяржаўную Раду Вялікага Княства Літоўскага. Памёр пісьменнік каля 1603 года, бо ў студзені 1604 года полацкі гарадскі суд ужо разглядаў спрэчку паміж яго сынамі і жонкай за спадчынны фальварак. У канцы 1570-ых гадоў В.Цяпінскі на свае сродкі набыў друкарню, пераклаў і выдаў "Евангелле" са сваёй патрыятычнай прадмовай і заўвагамі. У кнігу ўвайшлі Евангеллі паводле Мацвея, Марка і пачатак Евангелля паводле Лукі ў паралельным друку на стараславянскай і беларускай мовах. На поўнае выданне не хапіла сродкаў. Даследчыкі (Г.Галенчанка, С.Падокшын, І.Саверчанка) лічаць В.Цяпінскага паслядоўнікам С.Буднага, яго сябрам і аднадумцам. Паводле памылковай думкі Я.Карскага, пераклад "Евангелля" В.Цяпінскага зроблены з польскамоўнага пратэстанцкага выдання С.Будным Новага Запавету. Але тэкст гэтага першага перакладу Евангелля на беларускую мову даследаваўся толькі ў кантэксце гісторыі кніжнай культуры; грунтоўны аналіз перакладу і яго першакрыніцаў яшчэ чакае руплівага даследчыка. Прадмова перакладчыка і выдаўца прысвечана абароне беларускай моўна-культурнай традыцыі, у ёй няма абароны радыкальных плыняў рэфармацыйнага руху і тым больш — антытрынітарысцкага багаслоўя С.Буднага.

Васіль Цяпінскі быў сведкам першага этапу дэнацыяналізацыі ў Беларусі, адчужэння свецкай і рэлігійнай эліты ад роднае мовы, іншых традыцыйных каштоўнасцяў нацыі. Ужо тады пісьменнік разгадаў пачатак сацыяльнай і культурнай дэградацыі, у сваёй публіцыстыцы палка, хоць і дыпламатычна, выкрываў гэтае рэнегацтва. Гэтую крытыку не маглі ігнараваць вярхі дзяржавы, бо публіцыст звяртаўся да сумлення сацыяльнай эліты ў прадмове да сакральнай кнігі — Евангелля. "Прадмова Васілеі Цяпінскіі зацной монархіі словенской" напісана з пачуццём вялікай любові да бацькаўшчыны, да "простага" народа і з разлікам на хрысціянскі люд усіх канфесіяў. Тут пісьменнік развіваў агульнахрысціянскую гуманістычна-асветную традыцыю Ф.Скарыны.

Змест і стылістыка прадмовы да "Евангелля" В.Цяпінскага спалучаюць кніжнае красамоўства з даверлівай гаворкай у жанры споведзі. Спачатку аўтар гаворыць пра свае літаратурныя клопаты: каб набыць сродкі на друкаванне, давялося ўвайсці ў даўгі, закласці сваё "іменечка". За гэтую самаахвярнасць адшчапенцы і рэнегаты адплацілі яму "невдячанасцю, взгардаю, а некаторые, вместо помочи або дякі, и заздростью [зайздрайсцю — **У.К.**] платиити хотели". Можна здагадацца: царкоўныя князі і, мабыць, некаторыя простыя святары палічылі непатрэбным друкаваць Святое Пісанне народнаю, "простай" моваю.

Верагодна, гэтая здрада роднай мове стала прычынай таго, што ў сваю прадмову В.Цяпінскі ўлучыў нешта падобнае на фрагменты трэнаў-плачаў па нядаўна яшчэ слаўнай "русінскай" славе: "Бо а хто богобойный не задержить на такую казнь божію гледечи; хто бы не мусил плакати, видети так великих княжат, таких панов значных, так много деток невинных, мужов з жонами в таком зацном руском, а злаша перед тымъ довтипном учоном народе езыка своего славнаго занедбане, а просто взъгарду [...]. А, на остаток, што может быти жалоснейшая, што шкарадша [больш гадкая; брыдкая — **У.К.**], иж и тые, што се межи нами зовут духовными и учители, смеле мовлю, намней его не вмеют, намней его выразуменя не знают, а ни ме в нем не цвичат, але и а ни школы ку науце его нигде не мают..."[9]. Не маючы адукацыі ў роднай мове, шмат хто аддае сваіх дзетак у польскія школы, каб хоць трохі там навучаліся. В.Цяпінскага турбуе найперш асвета простага ("паспалітага") чалавека, ён лічыць найвялікшым сорамам, што і шляхетныя людзі задавальняюцца тым, каб "толькі прачытаць і то ледзьве могуць у сваёй мове", бо большаму не вучацца. Ён прапануе грамадзе патрабаваць ад кіраўнікоў Царквы і ўладароў дзяржавы, каб тыя не трацілі скарбы на раскошнае жыццё, а засноўвалі школы, і не толькі пачатковыя, але і вышэйшыя.

Васіль Цяпінскі спасылаецца на сваіх вялікіх папярэднікаў — айцоў царквы Яна Златавуста, Грыгорыя Багаслова, на славянскага асветніка Кірылу (каля 827–969), ад якога пачалася царкоўнаславянская літаратурная традыцыя не толькі ў Княстве, але і "по всех церквах сербских, московских, волоских (румынскіх), бульгаръских, харвацких и иных". Напамінае ён таксама слаўную традыцыю старагрэчаскай мовы, на якой быў створаны першы звод Бібліі (II ст. да н. э.) — так званая Септуагінта, аснова іншых перакладаў Бібліі на мовы еўрапейскіх і многіх іншых народаў. Напамінае пра агульнахрысціянскія Усяленскія саборы і тым самым ускосна заклікае да хрысціянскага адзінства. Вопыт шмат якіх народаў, гаворыць далей асветнік, сведчыць: пачынаючы ад Хрыстовых апосталаў, вялікія хрысціянскія настаўнікі перакладалі Святое Пісанне на родную мову народаў і праз гэта далучалі іх да выратавальнай місіі хрысціянства. Аўтар беларускага перакладу Слова Божага лічыць сябе іхнім сціплым паслядоўнікам і гатовы даць адказ перад нябесным Суддзёю, будучы ўпэўненым, што ён пахваліць перакладзенае на родную мову Евангелле, хоць моваю гэтаю пагарджаюць непрыяцелі на грэшнай зямлі.

Праз стагоддзі звяртаўся да нас асветнік-палачанін Васіль Цяпінскі: нельга, каб скарб роднае мовы, прыгожага пісьменства, традыцыі продкаў назаўсёды зніклі, бо яны — "краса і аздоба народа". У ягонай праблематыцы ярка, хоць і фрагментарна, выявілася тая плынь рэнесансавай эстэтыкі, якая абараняла традыцыі нацыянальнай культуры. Праз трыста гадоў яна стане зыходнай ідэяй нацыянальна-адраджэнскага руху XIX–XX стагоддзяў.

[1] Саверчанка І.В. Сымон Будны — гуманіст і рэфарматар. Мн., 1993. С. 28.
[2] Парэцкі Я.І. Сымон Будны. Мн., 1975. С. 95, 98.
[3] Там сама. С. 15–16.
4 Merczyng H. Szymon Budny jako Krytyk tekstów biblijnych. Kraków, 1913. S. 85, 87–88.
[5] Там сама. S. 136.
[6] Прадмовы і пасляслоўі паслядоўнікаў Францыска Скарыны. Уклад., уступ. арт. і камент. У.Г.Кароткага. Мн., 1991. С. 27.
[7] Весці АН БССР: Серыя гуманітарных навук. 1978. № 5. С. 124–126.
[8] Парэцкі Я.І. Сымон Будны... С. 139–143.
[9] Прадмовы і пасляслоўі паслядоўнікаў Францыска Скарыны... С. 34; Хрэстаматыя па гісторыі беларускай мовы. Ч. І. Мн., 1961. С. 164–165.

Агонь і вада тэатральнай сцэны

Таццяна АРЛОВА

Заўсёднікі тэатральных фестываляў сцвярджаюць, што калі здараецца хоць адно адкрыццё, хоць адзін падзейны спектакль, — свята адбылося. На "Белай Вежы — 2000" сярод 25 дзіцячых і дарослых спектакляў падзей было некалькі. Да таго ж сёлета шасцідзённае тэатральнае свята ў Брэсце годна падвяло рысу пад сваім пяцігоддзем.

Можна сказаць, што ў Брэсце навучыліся рабіць фестываль. Асобныя арганізацыйныя недахопы не раздражнялі, як раней. Таму што многае дараваласяа па выхадзе з тэатральнай залы, калі глыбокае хваляванне адпрэчвала мітусню і клопаты штодзённай рэчаіснасці.

Арганізацыйны камітэт нядрэнна склаў праграму, і, бадай, упершыню ўдалося паглядзець усё і ў драматычным, і ў лялечным тэатрах, што немалаважна для атрымання дакладнай карціны развіцця сённяшняга мастацтва. Былі спектаклі для шматлікай шырокай публікі. Былі спектаклі для нешматлікіх знатакоў. Праўда, апошніх сталася зусім няшмат на гэты раз. Рашучага падзелу поглядаў прафесіяналаў і проста гледачоў не адбылося. Хіба што маскоўскі "Тэатральны анекдот" спецыялісты праігнаравалі, а публіка даглядзела да канца. У той жа час швейцарскі "Выпадак у заапарку" гледачы пакідалі гуртамі, а журы і крытыкі цярпліва сачылі за паваротамі падзей.

Першы дзень фестывалю быў пераважна беларускі і як бы прадвызначаны. Дакладней, першыя суткі. Усё пачалося ўначы з "Князя Вітаўта", а скончылася наступнай глыбокай ноччу віцебскім "Шагалам". Паміж імі, палярнымі па мастацкіх прынцыпах, размеркаваліся тюгаўская "Палачанка", брэсцкі "Карнаваль — што за дзіўная назва" і нават "Пітэр Пэн" Брэсцкага тэатра лялек. На наступны дзень засталіся мінскі "Грышка Атрэп'еў", магілёўскі "Чырвоны каптурык" і сталічны "Вясёлы цырк".

Свае, ужо бачаныя, паказаліся і неўзабаве забыліся. Усе чакалі замежных спектакляў. Гэткі прафесійны інтарэс даравальны: мы сумуем па шырокай карціне тэатральнага жыцця, на якой могуць высвятліцца або згаснуць уласныя дасягненні. Кажуць жа, што прарокаў у сваёй айчыне не існуе, і таму, мы, па сутнасці, зусім мала ведаем пра сябе.

Можна адразу ж панаракаць, што карціна беларускага тэатральнага жыцця грашыла аднабаковасцю. Не былі прадстаўлены антрэпрызныя тэатры. Не трапілі на фестываль спектаклі рэжысёра Генадзя Мушперта з Гродна і Якава Натапава з Гомеля. Маглі б прагучаць маладзечанскі "Караль", магілёўскія "Трыстан ды Ізольда", віцебская "Ладдзя роспачы".

Аднак на фоне іншых акрэсліліся ўласныя тэатральныя праблемы. Сёння яны найперш датычацца ўзаемадачыненняў п'есы і спектакля, якія дзе-нідзе ператварыліся ў паядынак і нават супрацьстаянне.

Цэлы блок склалі фестывальныя спектаклі, у якіх п'есы нібы адышлі ад традыцыйнай сюжэтнасці і прэтэндуюць на новую якасць, але іх аўтары не вельмі заклапочаныя, як пабудаваць адносіны з гледачом. Яны цалкам перадаверылі гэта рэжысёрам, а тыя, у сваю чаргу, перагружаюць спектаклі рэжысёрскімі прыёмамі, вуаліруючы такім чынам літаратурныя хібы і няўцямлівасці. Рэжысёр як бы становіцца сааўтарам драматурга і сцвярджае сваё ўяўленне праблемы, часам даволі далёкае ад першапачатковай задумы.

Так, п'еса А.Дударава "Рагнеда і Уладзімір" на сцэне Тэатра юнага гледача ператварылася ў "Палачанку", дзе рэжысёр А.Андросік захапіўся не гістарычнымі калізіямі, а маральнымі задачамі, такімі важнымі для калектыву, дзе ён працуе. Недарэчная эгаістычная выпадковасць, якая каштавала жыцця цэламу гораду Полацку, у даным выпадку рэжысёра не кранае. Андросік паказвае сістэму выхавання воіна, з дзяцінства пазбаўлена-

Адкрыццё фестывалю каля сцен Белай Вежы спектаклем "Князь Вітаўт".

га бацькоўскай прыхільнасці і ласкі. Апантанасць "ego" выходзіць на першы план нават у такім інтымным пытанні, як змаганне за каханне.

У духу цяжкага хард-рока працуе ў ягоным спектаклі школа баявых мастацтваў "Тай Пін", упрыгожваючы матэрыял і адначасова паказваючы гібельную моц улады. Традыцыйнае "сіла ёсць, навошта розум" церпіць па волі рэжысёра знішчальнае паражэнне, сутыкаючыся з супрацівам існасці і прыроды. Язычніцкае выхаванне Рагнеды цудоўнае не толькі адданасцю абраду і рытуалу, але і свабодай духу. І гэты свабодны дух перамагае.

Ажыццяўляючы еўрапейскую ідэю тэатра на вольным паветры, "Белая Вежа" на гэты раз выбірае для эксперыменту Тэатр імя Янкі Купалы. У мінулыя гады каля Камянецкай вежы разыгрывалі дзейства акцёры "Вольнай сцэны". Іх спектаклі, як, дарэчы, і тюгаўскія "Шчаслівыя жабракі", маглі вытрымаць нягоды работы плошчавага тэатра. Пры гэтым многае абавязкова гублялася, але яны не прэтэндавалі на перамогу, кідаючы свае спектаклі ў вір натоўпу.

Перанос купалаўскага "Князя Вітаўта" з закрытай сцэнічнай прасторы на вольнае паветра прывёў да істотных страт. Разбурылася цэласнасці рэжысёрскай задумы. Фантастычны тэатральны свет з дымамі, падсвечваннямі, напаўзмрокам ночы, культавымі асобамі гістарычных персанажаў і оперна-балетнай масоўкай ператварыўся ў экзотыку для жыхароў гарадка Камянец.

Па прызнанню рэжысёра В.Раеўскага, сотня накладак на працягу такога прадстаўлення, вядома, не бянтэжыла гледачоў, але, на жаль, была заўважана прафесіяналамі, якія не раз глядзелі спектакль у Мінску. Факельнае шэсце — традыцыйнае суправаджэнне такога спектакля. Так было і ў мінулыя гады. Ім можна суправаджаць якое заўгодна дзеянне,

У.Шэлестаў у спектаклі "Камедыя пра Барыса Гадунова і Грышку Атрэп'ева" А.Пушкіна. Нацыянальны рускі тэатр імя М.Горкага.

"Шагал... Шагал..." У.Драздова. Сцэна са спектакля. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.

"Палачанка" А.Дударава. Сцэна са спектакля. Рэспубліканскі тэатр юнага гледача.

нават начную дэманстрацыю. І без таго не надта выразныя ў спектаклі сюжэтныя лініі і ўзаемаадносіны герояў заблыталіся канчаткова. Вітаўта перайграў Ягайла. Эпізод са з'яўленнем простага мужыка ў выкананні Генадзя Гарбука аказаўся больш яркім і запамінальным, чым эфектныя выхады князёў. Гісторыя Літоўска-Беларускай дзяржавы заблыталася канчаткова, так і не высветліўшы, у якой краіне мы жылі і жывём.

З усіх гэтых прычын, па ўсіх законах логікі, рызыкнуўшы на нязвыклы эксперымент, купалаўцы павінны былі б выбыць з конкурснай праграмы. Гэта была шчодрая дабрачынная акцыя, але не факт сцэнічнага мастацтва. Таму ўсіх так і здзівіла прысуджэнне Гран-пры спектаклю "Князь Вітаўт". Калі б у намінацыі "За яркае пластычнае вырашэнне" або "За лепшы спектакль беларускай драматургіі" — усё было б арганічна і зразумела. А так юбілейны падарунак тэатру выклікаў усяго толькі неўразуменне.

"Каранаваль — што за дзіўная назва..." Брэсцкага тэатра драмы і музыкі — яшчэ адна спроба паставіць модную цяпер у нас п'есу "Трыстан ды Ізольда". Мне давялося бачыць п'есу ў трох розных тэатрах, і я добра разумею, чаму пры ўсіх недасканаласцях драматургічнага матэрыялу яна так прываблівае рэжысёраў. Апроч папулярнага цяпер імкнення касцюмна і музыкальна распавесці рамантычную гісторыю прыгожага кахання, ёсць у ёй сучаснае светаадчуванне, энергічнае і спагадлівае адначасова.

Элементы дадаізму і тэатра жорсткасці спалучаюцца ў п'есе С.Кавалёва з разважлівым мастацтвазнаўчым даследаваннем праблемы. У ягоных герояў вызваленне падсвядомых інстынктаў адбываецца з дапамогай мілоснага пітва. Гэта стварае асаблівы эратызм і свабоду імпульсаў. Кавалёў як бы ставіць чыста

"Рычард III" У.Шэкспіра. Сцэна са спектакля. Вільнюскі тэатр моладзі. Літва.

"Фэрдзідурке" В.Гамбровіча. Тэатр "Правізорыум" і кампанія "Тэатр". Люблін, Польшча.

"Выпадак у заапарку" Э.Олбі. Сцэна са спектакля. Тэатр "De Grütli". Жэнева, Швейцарыя.

"Рычард III" У.Шэкспіра. Сцэна са спектакля. Вільнюскі тэатр моладзі. Літва.

мадэрніцкі эксперымент, калі воля і нястрымныя жаданні герояў уладараць над розумам і мараллю. Тое ж самае мы ўбачылі ў спектаклі Люблінскага тэатра з Польшчы "Фэрдзідурке".

Рэжысёр "Карнавалю..." Цімафей Ільеўскі вызначае жанр спектакля як жанравую гульню. Ён дамагаецца разбурэння формы і беззмястоўнай гульні выпадковасцей, што ў прынцыпе ўласціва постмадэрнісцкаму мастацтву. Мабыць, таму і адбылося перайменаванне спектакля ў "Карнаваль". На карнавальнае дзейства можна спісаць што заўгодна. Аднак акцёры ў спектаклі Ільеўскага не валодаюць майстэрствам экзістэнцыяльнага існавання ў вобразе. Яны іграюць у звыклым побытавым плане з крыкамі, пачуццямі, простымі жартамі. Калі б розныя жанры былі выразна акрэслены рэжысёрам, калі б яму ўдалося адысці ад інфантыльнасці жаночых вобразаў (Францішка, Іжота), замест спектакля-казкі мог бы атрымацца цікавы па стылю мадэрнісцкі твор.

Відавочна, што такое ж разыходжанне літаратурнага тэксту і рэжысёрскай работы адбылося ў спектаклі "Забойства ў саборы" Венгерскага нацыянальнага тэатра, які працуе на Украіне. На гэты раз вялізны тэкст добрай і дастаткова вядомай п'есы Т.Эліёта не атрымаў ніякага развіцця на сцэне. Тэма самаахвяравання галоўнага героя прадвызначыла ўсё далейшае развіццё падзей. Яго пачалі забіваць з першай хвіліны спектакля і пагасілі цікавасць да матывацый учынку і развіцця сюжэта. Дастаткова эфектнае рытуальнае дзеянне з удзелам вялікай колькасці акцёраў і дзяцей ператварылася ў вялізны абрадавы эпізод. У выніку ўсё нагрувашчанне дэкарацый, песнапенняў і біямеханікі нагадвала ўсяго толькі літаратурна-музычную кампазіцыю.

Пры фарміраванні фестывальнай праграмы немагчыма ўсё прадбачыць і прадугледзець. Заўсёды даводзіцца ўлічваць шматлікія пажаданні зацікаўленых асоб, і тады на афішы з'яўляюцца спектаклі, якіх магло б і не быць. На гэты раз, на мой погляд, выпадковымі аказаліся "Камедыя пра Барыса Гадунова і Грышку Атрэп'ева" Нацыянальнага рускага тэатра імя М.Горкага, "Выпадак у заапарку" гасцей з Жэневы і "Тэатральны анекдот" Маскоўскага тэатра "Артэфакт". Праўда, апошні з'яўляецца спектаклем, які ... прыкладам агрэсіўнай пошласці і не прэтэндаваў на ўдзел у конкурсе. "Анекдот" прывезлі як камерцыйны жарт для забавы. Паглядзець на вядомых кінаакцёраў — Ларысу Лужыну, Таццяну Конюхаву, Уладзіміра Конкіна — сабралася шмат брэстаўчан, якія не пашкадавалі грошай на нязвыкла дарагія білеты. Бог ім суддзя, гэтым масквічам, з іх адкрытай халтурай.

"Выпадак у заапарку" па вядомай п'есе Эдварда Олбі — тыповы маленькі тэатр. Для афармлення спектакля спатрэбілася ўсяго толькі паркавая лаўка, а гледачам прапанавалі сачыць за моцна збітым інтэлектуальным паядынкам двух герояў. Некалі наватарскі паэтычны экзістэнцыялізм Олбі сёння здаецца залішне традыцыйным. Таму спектакль са Швейцарыі і не ўспрымаўся як фестывальны. Ён гучаў у перакладзе, быў пазбаўлены якой-небудзь відовішчнасці і падаўся вельмі сумным.

Да ўдач фестывалю можна аднесці спектаклі "Шагал... Шагал..." Тэатра імя Якуба Коласа, "Шынель" у выкананні тэатра "Крэда" з Балгарыі, "Рычард III" Дзяржаўнага тэатра моладзі з Літвы.

Радасна, што ў гэтым шэрагу ёсць месца для беларускіх артыстаў і нацыянальнай тэатральнай школы. Еўрацэнтрызм, які асабліва выявіўся ў падборы спектакляў тэатра лялек, а таксама ў нашым правінцыйным паклоне мастацтву Турцыі, Польшчы, Германіі, відавочна не дасягаючых сур'ёзных узораў, на гэты раз быў пахіснуты нядаўнім ашаламляльным поспехам тэатра з Віцебска на Эдынбургскім тэатральным фестывалі. Там, у Вялікабрытаніі, не чакалі ўбачыць такія ўразлівыя метафізічныя пошукі невядомай тэатральнай трупы з Усходняй Еўропы.

"Шагал" у аўтарскай трактоўцы рэжысёра Віталя Баркоўскага гучыць і ўспрымаецца як рытуал ачышчэння. Чаканні публікі спраўджаныя, і яна эмацыянальна і інтэлектуальна ўдзельнічае ў спектаклі. Складаны мастацкі свет "Шагала" ўзнікае з адчуванняў звышпачуццёвага быцця і прапануе новую мадэль тэатра заўтрашняга дня. Ці разаўецца гэты кірунак у нас у Беларусі — пытанне без адказу. На жаль, вылучэнне лепшых, прэміі, узнагароды нічога не значаць у далейшым лёсе асобных калектываў і нашага тэатральнага мастацтва ўвогуле. Хочацца перафразіраваць вядомую прымаўку: "Сабака брэша (г. зн. крытыкі штосьці там прадказваюць, аналізуюць), а караван ідзе".

Такім жа аўтарскім тэатрам стаўся цёплы і вельмі чалавечны балгарскі "Шынель". Тут усё, пачынаючы з тэксту, і канчаючы гульнёй з прадметамі, трымаецца на майстэрстве таленавітых акцёраў Ніны Дзімітравай і Васіля Васілева. Два ўкраінскія хлопцы, Панас і Грыцко, у абліччы добрых наіўных клоунаў ператварылі вядомую аповесць Гогаля ў філасофскую прыпавесць. Яны пераклалі яе на народную мову. Распавядаюць нам, як ставілі пасткі на Неўскім праспекце Пецярбурга і злавілі кранальную здань, якая была некалі Акакіем Акакіевічам Башмачкіным. За вынаходлівай клаунадай і непараўнальным гумарам хаваецца наш адвечны роздум пра свабоду духу і несвабоду дзеяння.

Акцёры ўключылі гледачоў у сваю гульню. Зала ахвотна падпарадкавалася іх імправізацыям, падтаквала, дапамагала, пакуль не зразумела, што ўсе мы апынуліся ў агульнай клетцы, празрыстай і нетрывалай. У клетцы ўмоўнасцей і забабонаў. У фінале балгары расчыняюць гэтую клетку і прапануюць нам ўзняцца над зямнымі прыхільнасцямі, разарваць стрымліваючыя нас ланцугі, якімі б яны ні былі, сямейнымі або грамадскімі.

Упэўнены пераможца многіх міжнародных тэатральных фестываляў балгарскі спектакль гэтак сама імкнецца да рытуалу ачышчэння, як і наш коласаўскі спектакль. Балгарскі "Шынель" арганічна паяднаў элементы драматычнага і лялечнага тэатраў. Гульня з прадметамі ў руках акцёраў — вышэйшы пілатаж. Гумар выключны. Добра выведзеная імправізацыя ўсё ж давала выканаўцам свабодна зносіцца з публікай, браць яе і суддзяў у сведкі.

Пакідаючы ўбаку яркі самабытны аўтарскі тэатр "Шагала" і "Шыняля", усё ж хацелася б па-даўнейшаму ўбачыць спектакль-узор, дзе б добрая п'еса была па-новаму прачытаная. Такую магчымасць далі літоўцы.

Даўні ўлюбёнец брэсцкай і фестывальнай публікі таленавіты акцёр Альгірдас Лаценас усё больш уваходзіць у рэжысуру. Выдатна засвоіўшы ўрокі свайго легендарнага настаўніка Э.Някрошуса, ён робіць спектаклі ў яго ным стылі. Цяпер Лаценас узначаліў Дзяржаўны тэатр моладзі ў Вільнюсе. Яму ўдалося вярнуць назад многіх сваіх былых аднакурснікаў, якія ўжо разляцеліся па свеце.

Ягоны "Рычард-III" — гэта традыцыйны тэатр у самым лепшым сэнсе гэтага слова. Акцёры здзяйсняюць сучаснае і своеасаблівае прачытанне вядомай і тысячу разоў сыгранай шэкспіраўскай п'есы. Сыграны практычна ў сучасных касцюмах (кароль Рычард Лаценаса апрануты ў плямістую ваенную форму салдата федэральных войскаў), спектакль не саступае сучаснаму баевіку, але пазбаўлены тэлевізійна-серыяльнай крымінальнай аскоміны. Ён распавядае пра адносіны народа і ўлады, пра бязмежнасць кампрамісаў са сваім

сумленнем, пра немінучую расплату за зло. Прастора прасякнута музыкай Фаўстаса Лаценаса. Акцёры дэманструюць выдатны фізічны трэнінг, бо ім пастаянна (і найперш самому Альгірдасу Лаценасу) даводзіцца вырашаць галавакружныя мізансцэнічныя задачы. То весці дыялог седзячы на канаце (ён сімвалізуе хісткасць, нетрываласць каралеўскага трона). То вымаўляць маналог прывязаным дагары нагамі. То здзяйсняць пералёты па сцэне, як містычная каралева Маргарыта. Парадаксальныя асацыяцыі, дзівосная плынь сцэнічных метафар — усё гэта напаўняе спектакль чароўнай, амаль магічнай сілай.

Сярод каскада нязвыклых вобразаў і трукаў раптам знаходзіцца месца глыбокапсіхалагічнай сцэне паміж Рычардам і каралевай Елізаветай, якая на працягу спектакля ператварылася з напышлівага страуса ў трагічную істоту. Сцэна залішне доўгая, невідовішчная, але вельмі глыбокая. Можа быць, каго-небудзь і раздражнялі эфекты гэтага спектакля. Але нідзе рэжысёр не ахвяруе індывідуальнасцю выканаўцы. Ягоныя акцёры не марыянеткі — асобы.

Тэатр павінен жыць у сваім часе, і, вядома, шкада, што, мяркуючы па фестывальнай праграме, выключна гісторыя хвалюе майстроў тэатра. Нібыта няма нас сённяшніх з тысячай нявырашаных праблем. Мы рашуча адышлі ад палітыкі, але так дзіўна і няўклюдна датыкаемся да чалавечай душы, да гэтай адвечнай крыніцы праблем і загадак.

Хочацца скончыць агляд словамі Жана Както: "Тэатр — гэта вялізная печка. Той, хто і не падазрае пра гэта, усё роўна павольна падсмажваецца там або згарае імгненна. Але тэатр і ахалоджвае парыванне лядзяным душам. Ён дзейнічае супраць цябе агнём і вадой".

Пераклад з рускай мовы.
Фота Г.Жынкова.

"Карнаваль — што за дзіўная назва" С.Кавалёва. Сцэна са спектакля. Брэсцкі тэатр драмы і музыкі.

"Шагал... Шагал..." У.Драздова. Сцэна са спектакля. Беларускі тэатр імя Якуба Коласа.

Лялькі і людзі

Людміла ГРАМЫКА

"Белая Вежа — 2000" — свята для дзяцей.

"Усё спазнаецца ў параўнанні" — гэтыя вядомыя словы лёгка дастасоўваюцца да любога творчага конкурсу. Але да Брэсцкай "Белай Вежы" — асабліва. Думаю, што пяць гадоў таму дырэктар Брэсцкага тэатра драмы і музыкі Аляксандр Козак і дырэктар Брэсцкага тэатра лялек Міхась Шавель мудра аб'ядналі ў адной праграме фактычна два фестывалі — лялечны і драматычны. Дзякуючы гэтаму "Белая Вежа" лёгка набыла ўласнае аблічча. А лялечны і драматычны тэатры хутка вызначылі агульныя эстэтычныя зоны. Лялькі дапамагаюць лепш зразумець, што і як адбываецца сёння ў драме, а спектаклі драматычныя — больш дакладна ўсвядоміць, на што арыентуецца мастацтва лялек.

Свет лялечнага тэатра — асаблівы і адмысловы. Ён закрыты для староннiх і расхінуты для цікаўных. Ягоная пэўная "закрытасць" – ад штучнага комплексу другаснасці. Ягоная "адкрытасць" — ад рэальных поспехаў і дасягненняў. Параўнальна новая ўласцівасць лялечнага мастацтва — ягоная элітарнасць. Яна грунтуецца на незвычайнай змястоўнасці спектакляў лялечнага тэатра. Нават на фармальным узроўні: яны вельмі сціслыя, кароткія. Гадзіна лялечнага спектакля вартая трох гадзін спектакля драматычнага. Улюбёны сродак выразнасці лялечнікаў — метафара. Знак і нават сімвал, распаўсюджаныя ў драме, — вельмі канкрэтныя і маюць пэўна вызначаны змест. Метафара падключае гледачоў да вольнай плыні асабістых асацыяцый, якія абуджаюць перажыванні. Вось чаму лялечны тэатр здатны сцісла разважаць пра ўсё і заставацца надзвычай змястоўным. А сучасны драматычны тэатр часам увогуле не ведае, да каго звяртаецца. Там, дзе выкарыстоўваецца метафара, лялькі і драма сыходзяцца і перамагаюць. І сучасная лялечная, і сучасная драматычная рэжысура трымаюцца на змястоўнай вобразнасці і жывым подыху акцёрскай творчасці. Адсутнасць гэтага робіць справу любога рэжысёра безнадзейнай.

За пяць гадоў свайго існавання Брэсцкая "Белая Вежа" ўсё гэта цудоўна акрэсліла і патлумачыла. Магчыма, якраз таму, што лялькі і акцёры апынуліся разам.

Памежжа

Натуральна, у Брэсце можна ўбачыць спектаклі, створаныя нібы на памежжы лялечнага і драматычнага тэатраў. Галоўнай дзейнай асобай у іх звычайна застаецца акцёр, а выкарыстаныя сродкі выразнасці маюць не толькі вобразнае, але і дзейснае прызначэнне. Інакш кажучы, рэчы "дзейнічаюць" як акцёры.

Да ліку такіх спектакляў належыць "Шынель" прыватнага балгарскага тэатра "Крэда". Адзін з лепшых спектакляў "Белай Вежы — 2000" быў паказаны ў рамках праграмы драматычных тэатраў, але ж з не меншым поспехам мог бы ўдзельнічаць у праграме лялечнікаў.

Спектакль шмат і паспяхова вандруе па свеце, выконваецца на васьмі мовах, быў прэзентаваны амаль што на ста фестывалях, сабраў вялізную прэсу і карыстаецца нязменным поспехам у гледачоў. У ягонай аснове шчаслівая і таленавітая ідэя інсцэнізацыі гогалеўскага "Шыняля". Спробу перакласці знакамітую аповесць на мову сцэны рабілі многія тэатры. Лёс Акакія Акакіевіча звычайна ўяўляецца змрочным і трагічным. У спектаклі з Балгарыі прысутнічае смех, толькі скрозь "нябачныя свету слёзы". Звяртаючыся да прысяжных, гісторыю Акакія Акакіевіча распавядаюць лаўцы бяздомных сабак. Аднойчы ўначы да іх у пастку трапіла здань. Ім неабходна пераканаць прысяжных у рэальнасці неверагодных падзей. Ды толькі слоў не хапае, авалодаць эмоцыямі немагчыма. І тады з дапамогай усяго, што трапляе пад рукі (а гэта ўсяго толькі кавалкі кардону), нам **пакажуць** сумную і шчымлівую гісторыю піцерскага чыноўніка: мы ўбачым і ягоную кантору, і ягоныя паперы, і ягоны шынель... Заб'ецца ў пастцы здань, святлом выхапленая з цемры. "Мой шынелік" — з асаблівай, надзвычайнай пяшчотай прамовіць Акакій Акакіевіч. Новы шынель будзе проста выкрадзены на вачах у гледачоў. А пасля нехта замітусіцца па доўгіх, цёмных і халодных пецярбургскіх вуліцах... Цесныя краты перакуляцца, ператворацца ў нейкую птушкакрылую трыбуну, на якой мы і паляцім разам з акцёрамі. І гэта будзе палёт уяўлення. Мінімум выразных сродкаў. Яны звышсціплыя. Шмат шчырых пачуццяў, спачування. Здаецца, акцёры ў гэтым спектаклі выпрабоўваюць не толькі межы жанру — магчымасці тэатральнага мастацтва. Нездарма на адным з фестываляў гэты спектакль быў названы адным з лепшых у Еўропе другой паловы XX стагоддзя.

Калі лялькі як людзі

У сучасным лялечным тэатры найменш цікавыя спектаклі, у якіх лялькі падобныя да людзей. Зробленыя накшталт Барбі, узноўленыя дэталёва, з верагоднымі падрабязнасцямі, лялькі на лялечнай сцэне ўсяго толькі – сумная імітацыя. Стварыць відовішча з кавалкаў непатрэбнага кардону — вышэйшы пілатаж. Спектаклі з лялькамі, падобнымі да людзей, ставілі і, відаць, будуць ставіць заўсёды. Гэта варыянт будзённага мастацтва – так бы мовіць, спектаклі для штодзённага ўжывання. Спектаклі для зроку і эмоцый, а не для роздуму і перажыванняў. Менавіта такая лялечная праграма сёлета склалася ў Брэсце. Напачатку падавалася, што ўсё цікавае наперадзе. Але практычна ўвесь фестываль быў шэрагам спектакляў з лялькамі, падобнымі да людзей.

Распачыналі лялечную праграму гаспадары. "Пітэра Пэна" Д.Бары паставіў рэжысёр з Украіны Л.Папоў. Па ўзроўню гэты спектакль ніколькі не вышэйшы за звычайныя спектаклі Брэсцкага лялечнага тэатра. У ім зашмат выпадковых персанажаў і не стае фантазіі і зместу. Калі па сюжэту патрэбна спальня — на сцэне ложкі, калі паляна — на сцэне грыбы, калі мора — хвалі, калі пірат – дык ён без вока і ў цяльняшцы... Ходкія штампы апаноўваюць тут літаральна ўсё. Вабныя і абаяльныя лялькі не ратуюць становішча, бо іх задачы простыя і абмежаваныя: з'явіцца і чакаць, пакуль акцёр вымавіць тэкст. Яшчэ здзіўляе так званы "жывы план". Кантакт з залай акцёры спрабуюць наладзіць вельмі проста, так бы мовіць, робячы дзецям "казу". Мне здавалася, што сучасны лялечны тэатр пазбавіўся сваіх інфантыльных звычак. З дзецьмі даўно размаўляюць інакш, разумеючы, што яны вельмі чулыя да няшчырасці.

Гісторыя Пітэра Пэна — жорсткая і сумная. Праблемы кінутых дзяцей — зусім не тое, пра што можна разважаць сюсюкаючы. А як — і павінен быў вырашыць тэатр. Дарэчы, ёсць цудоўны прыклад – "Ганеле" ў Дзяржаўным тэатры лялек.

Спектакль Мурманскага абласнога тэатра лялек "Добры дзень!" — гэта своеасаблівы ўрок ветлівасці. На працягу дзеі абаяльныя вядучыя з большай або меншай мерай шчырасці звяртаюцца да дзяцей. Ці бывае няшчырая ветлівасць? Відаць, бывае, напрыклад, як "асятрына другой свежасці"... Вялікія лялькі на сцэне нагадваюць мяккія цацкі, якія можна набыць у любым універмагу. Увогуле ж — надзвычай лакальнае відовішча.

"Кароль гуркоў". Сцэна са спектакля. Тэатр "La Chouette". Тарынь-Фуяр, Францыя.

З гэтага ж шэрага спектакль “Русалачка” Н.Гернэт паводле Г.Х.Андэрсена Валынскага абласнога тэатра лялек (г. Луцк, Украіна). У ім вельмі прыгожая Русалачка пакахала вельмі прыгожага Прынца. Іх агульнае хараство – як наканаванне ці зарука таго, што ўсё абавязкова будзе добра. Увогуле ж, мастак “Русалачкі”, відаць, абмежаваў сябе задачай — зрабіць усё прыгожа. А прыгожае, на ягоны погляд, — гэта вялікае, мяккае, бліскучае і да людзей падобнае. Або да цацак дзяцей гэтых людзей... Сама ж гісторыя паводле казкі Г.Х.Андэрсена пераказана аднастайна і павярхоўна.

Вельмі традыцыйны спектакль “Дзяўчына Ян Бацзэ” паказаў і Чарджоўскі тэатр лялек “Тэчжы”. У ім былі выкарыстаны лялькі на металічных трысцінах, вельмі падобныя да кітайцаў, і размаўлялі яны пакітайску. Спектакль наіўны па сюжэту і дзеянню. Але ж яркі і маляўнічы, з асаблівым каларытам. Для нас — гэта экзотыка.

Фестываль упэўнена трымаўся рэалістычнага рэчышча. Бясконцае “як у жыцці” навявала сум на ўдзельнікаў з Германіі. Але ж сам Тэатр марыянетак з г. Штутгарта пад кіраўніцтвам Нэлі Айхорн сваімі “Чароўнымі порамі года” асаблівай разнастайнасці паказу не надаў. Спектакль вылучаўся выдатным густам, цудоўнымі, з індывідуальнымі тварамі лялькамі, насычанымі і звонкімі фарбамі касцюмаў, стыльнай сцэнаграфіяй. Прываблівай годнаю гаворкаю з дзецьмі і пры гэтым быў верагодны, сюжэтны, звычайны і будзённы. Для нас ён нібы прыгожае акенца ў свет уладкаванага побыту і дабрабыту, за якім ураўнаважанае жыццё нямецкага буржуа. Мы ж імкнёмся абцяжарваць сябе праблемамі. А калі яны невырашальныя — дык гэта абавязкова мусіць быць фактам мастацкага асэнсавання.

Падвоены падман

Мне не зусім зразумелая прыхільнасць лялечных тэатраў

“Добры дзень!” М.Барценева. Сцэна са спектакля. Мурманскі абласны тэатр лялек. Расія.

“Пітэр Пэн” Д.Бары. Сцэна са спектакля. Брэсцкі абласны тэатр лялек.

“Чырвоны каптурык” П.Кандрусевіча. Сцэна са спектакля. Магілёўскі абласны тэатр лялек.

да пастановак цырка на лялечнай сцэне. Схема такіх спектакляў вельмі простая. Клоуны-вядучыя спрабуюць весяліць залу і адначасова гуляюць з лялькамі. Цыркавыя нумары — звычайная імітацыя з дапамогай лялек традыцыйных нумароў сапраўднага цырка. Атрымліваецца своеасаблівы падвоены падман. Спачатку акцёры робяць выгляд, што яны фокуснікі, а пасля робяць выгляд, што робяць фокусы. Відовішча трымаецца на маляўнічасці і яркасці фарбаў. А фантазія пастаноўшчыка надзвычай хутка вычэрпваецца.

Аляксей Ляляўскі, увасабляючы свой цырк, паставіў п’есу Анатоля Ляляўскага, дзе некаторыя небяспечныя зоны паспрабаваў абмінуць. У “Вясёлым цырку” Дзяржаўнага тэатра лялек існуе сюжэт: гісторыя уніфарміста Мяцёлкіна і ягонага сабакі Бобіка. Абодва мараць выступаць на арэне і прыкладаюць для гэтага ўсе намаганні. Гісторыя Мяцёлкіна бясхітрасная, хоць не без хітрыкаў і бяскрыўднага падману. Рэжысёру А.Ляляўскаму нібыта наканавана ўсё рабіць з густам. Прымітыўную імітацыю цыркавых нумароў ён упэўнена абыходзіць. А ў спектаклі выкарыстоўвае свой улюбёны прыём: нехта гуляе ў цырк, уяўляе цырк, а ўсё, што для гэтага неабходна, знаходзіць пад рукамі. Вялізны барабан — гэта цыркавая арэна, футляр з-пад скрыпкі — выдатнае месца для цыркавога аркестра, замест смычка падыходзіць піла. Лялькі нібыта змайстраваныя не вельмі спрытнымі рукамі: сшытыя з кавалачкаў непатрэбнай тканіны. І няхай сабака падобны да пацука — наперад, наша ўяўленне. Шкада, што шмат шуму і лямантў у гэтым спектаклі нарабілі Клоуны. “Вагою” яны нашмат пераўзышлі ўласна лялек, і падавалася, што ў лялек даволі абмежаваныя магчымасці. Увогуле ж спектакль таксама атрымаўся і будзённым, і лакальным. Хоць і вылучаўся на агульным фоне і сцэнаграфіяй, і музыкай, і ляль-

“Дзяўчына Ян Бацзэ...” Чарджоўскі тэатр лялек “Тэчжы”. Чарджоў, Кітай.

“Вясёлы цырк” А.Ляляўскага. Сцэна са спектакля. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.

“Цырк, колькі душы заўгодна”. Сцэна са спектакля. Pannalal’s Puppets”. Жэнева, Швейцарыя.

камі — па-сучаснаму выкарыстанымі вобразнымі сродкамі. Усё ж, маркую, гэтага замала для А.Ляляўскага.

Яшчэ адзін "Цырк, колькі душы заўгодна" паказалі акцёры Ціна і Мішэль Перэ-Жанці са Швейцарыі. Іх тэатр "Лялькі Паналала" — вандроўны. Са сваім спектаклем яны падарожнічаюць па свеце, і таму іх цырк надзвычай мабільны, не грувасткі, без слоў, з сапраўднымі міні-фокусамі і шэрагам вобразаў, якія ёсць плён уяўлення Перэ-Жанці. У цырк гуляюць рука-пальчатка і галоўкі-шарыкі. Пераўвасабленні лёгкія і хуткія. Крыху намаганняў — і перад намі цыркавыя эквілібрысты, акрабаты, птушкі, клоуны, дрэсіроўшчыкі звяроў. Памяняць пальчатку нескладана, а персанажаў можа існаваць столькі, наколькі хапае фантазіі Жанці... А яе — колькі заўгодна... І на гэты раз перад намі не імітацыя цырка, а цырк як падстава для гульні ўяўлення.

Гульні ўяўлення

У лялечным тэатры можна рабіць што заўгодна — усё роўна з уяўленнем дзіцяці спаборнічаць складана. Але існуюць спектаклі, у якіх дарослыя гуляюць па дзіцячых законах. Нібыта... Стваральнікі спектакля "Кароль гуркоў" (г. Тарынь-Фуяр, Францыя) казку пра Прынцэсу, Садоўніка і Караля разыгралі на кухонным стале. Усе лялькі былі зроблены з гародніны. Гуркі, цыбуля, капуста... А далей усё як у дзіцячай лічылцы: "... ручкі, ножкі, агурэчак, вось і выйшаў чалавечак..." На электрычнай плітцы варылася нейкая страва, глядзельная зала напаўнялася пахам тушонай капусты. У каструльку, нібы ў астрог, кідалі гаротнікаў па загаду Караля. А калі Прынцэса і Садоўнік вырашылі ажаніцца, ды не змаглі перакапаць злога бацьку Караля (капусту), яго проста пасеклі на кавалкі і густа палілі памідорным сокам. Дзіўны хэпі-энд!

А.Жугжда выдатна давёў, што можна зрабіць з вядомай казкай, калі зірнуць на яе крышачку інакш. Магілёўскі тэатр лялек паказаў не вельмі новы спектакль (прэм'ера адбылася яшчэ ў 1995 г.), міні-оперу для дзяцей і бацькоў паводле казкі Шарля Перо "Чырвоны каптурык". І хоць многія гэты спектакль бачылі ўжо не адзін раз, а ўплыў часу на ім быў даволі заўважны, глядзець "Чырвоны каптурык" без захаплення проста немагчыма. Павел Кандрусевіч напісаў музыку, Алег Жугжда склаў лібрэта над класічным сюжэтам і здзейсніў пастаноўку. Ларыса Мікіна стварыла лялькі, касцюмы і сцэнаграфію оперы-пастаралі з пейзажнымі дэкарацыямі. Усё як мае быць! Арыі выконваюць артысты тэатра, і ніякай фанеры! Вось словы з лібрэта: "Раніца ў сельскай мясцовасці. Узыходзіць сонца, чуюцца спевы пастуховых труб. З'яўляюцца пастушкі. Радасным танцам яны вітаюць раніцу новага дня. Да іх радаснага танца далучаюцца авечкі. З'яўляецца Чырвоны каптурык. Жыццесцвярджальным гімнам гучыць яе арыя, звернутая да сонца, жыцця і маладосці"... і г. д. Іронія, дасціпны гумар, вытанчаныя па колеру дэкарацыі, выбітныя і вельмі рухомыя лялькі... Цудоўныя акцёры Г.Барысава, Н.Суворава, М.Сцешыц, якія заўзята выконваюць свае арыі, працуюць з лялькамі і не губляюць прывабнасці, абаяльнасці, натуральнасці. Цудоўная казка, якая скончылася вяселлем бабулі Жанеты і дрывасека П'еро. Тэатральнае свята. Спектакль-экспанат у калекцыі лепшых дасягненняў лялечнага тэатра.

Дасканалае відовішча ў межах абранага жанру прадэманстраваў тэатр з Італіі ў спектаклі "Падкідыш у хаце д'ябла". Сучасны варыянт невялічкага плошчавага відовішча з традыцыйнымі персанажамі — Арлекінам, П'еро, Д'яблам, настойлівым гумарам, наіўным і крануальным выкананнем, дакладнай сцэнаграфіяй і ўвогуле той культурнай стрыманасцю, што ўласцівая адукаваным творцам. Ягоны адзіны выканаўца — Джыджыо Брунела — прафесар літаратуры, драматург, музыкант, мастак і лялькавод.

Па-за межамі конкурснай праграмы на "Белай Вежы" выступілі Дзяржаўны акадэмічны тэатр лялек імя С.Абразцова з "Вечарам С.У.Абразцова". Паказаны напярэдадні ягонага стогадовага юбілею, спектакль успрымаўся як даніна памяці майстру, вартаму захаплення. А таксама знакаміты Джым Гэмбл са сваімі цудоўнымі, маляўнічымі, вынаходлівымі лялькамі ў "Цудоўным свеце лялек".

Калі людзі як лялькі

Звычайна прынята лічыць, што лялькі шмат у чым нагадваюць людзей. "Белая Вежа" пераконвала, што сучасны лялечны тэатр увогуле да гэтага падабенства не імкнецца. А калі імкнецца, дык, безумоўна, прайграе. Затое ў драме нечакана вылучыліся спектаклі, у якіх акцёры выкарыстоўваліся як лялькі. У межах прыёму мы назіралі гэта ў "Князю Вітаўце" — чароўныя жанчыны павольна рухаліся паміж уяўных дрэў з аднастайна адпрацаванай пластыкай. У межах цэлага, як лялькі, дзейнічалі акцёры ў спектаклі "Фэрдыдурке" (г. Люблін, Польшча). Нібы механічныя цацкі, яны былі заведзены на ўсю гаму натуралістычна-непрыстойных чалавечых гукаў і рухаў. Усё выраблялася і прамаўлялася з механічным рытмам і механічнай зацятасцю. "Іграць чалавека — быць чалавекам — гэта падводзіць сябе як чалавек", — значылася ў праграмцы. Нас, гледачоў, "Белая Вежа" вучыла разважаць.

"Падкідыш у хаце д'ябла". Сцэна са спектакля. Удзіна, Магліяно Венето, Італія.

Фота Г.Жынкова.

У пошуках красы

Ларыса САЛАВЕЙ

Каб увайсці ў свет мастака, найперш неабходна ведаць некаторыя факты яго біяграфіі.

Яўгенія Ліс нарадзілася 1.10.1956 г. у Мінску. У 1975 годзе скончыла Мінскае мастацкае вучылішча, у 1983 — Беларускую акадэмію мастацтваў. З 1980 г. актыўна ўдзельнічае ў мастацкіх выставах на радзіме і за мяжой. Працуе ў станковым жывапісе і графіцы. Мастачка адзначыла два дзесяцігоддзі творчай дзейнасці — самы час падвесці рахункі, згадаць здабыткі.

У кожнага пакалення свой асаблівы гістарычны вопыт. Васьмідзесятыя для Яўгеніі Ліс — пачатак жыцця з усведамленнем сябе як мастака. Гэта быў складаны час, які абрынуў на нас мноства супярэчлівай інфармацыі. Трэба было знайсці свае ўласныя арыенціры — і для Яўгеніі Ліс пачалося вандраванне ў прасторы і часе. Працягвалася засваенне гістарычных набыткаў сусветнага мастацтва, асэнсаванне сучасных мастацкіх плыняў, пошукі асабістага творчага напрамку. Паступова для Ліс адкрыццё свету ператварылася ў адкрыццё самой сябе...

Былое і сучаснае ў творчасці мастачкі ўзаемадзейнічаюць і нібыта пранікаюць адно ў адно. Узнікае своеасаблівы ланцуг вобразаў. Невыпадкова Ліс называе серыі сваіх графічных прац "Вобразы", "Вокны"... У мастацтве Яўгеніі Ліс суіснуюць фарбы радасці і смутку, пяшчотная паэтычнасць і трагізм. Але ўсё ж ідэі святла і дабра — асноўныя ў яе творчасці.

Глядач памятае выдатныя графічныя работы Ліс, якія паказалі аўтара як патрабавальнага да сваёй творчасці мастака: "Красавік", "Раніца", "Ноч плыве", у якіх бачым здзіўленне перад веліччу і таямнічасцю прыроды; "Гульні ў парку", "Валачобнікі" — паэтычнае пераасэнсаванне любімых з дзяцінства вобразаў; "Калядны вечар" — водгук на чарнобыльскую трагедыю; і нарэшце даніна даўняму захапленню — "Батлеечны тэатр".

Не меншую цікавасць выклікаюць жывапісныя палотны, створаныя за апошнія дзесяцігоддзе: "Барбара Радзівіл", "Хлопчык з чаротам", "Маленькая купальшчыца", серыі "Прытворшчыкі", "Лялькі" і інш. Гэтыя творы экспанаваліся на рэспубліканскіх мастацкіх выставах і склалі аснову персанальнай выставы Яўгеніі Ліс, якая адбылася ў 1996 годзе ў Мінску.

Ёсць творы, дзе Ліс, нібы рэжысёр, будуе кампазіцыю як мізансцэну, разглядае прастору аркуша як кінаэкран або ўмоўную сцэнічную пляцоўку (нездарма Яўгенія не першы год займаецца батлейкай!).

Безумоўна, Яўгенія Ліс аддае перавагу класічным законам будовы кампазіцыі. Але галоўнае — у кожнай рабоце Ліс цікавіць не літаратурны бок твора, а сітуацыя ўласна выяўленча-пластычнага плана. Так, на яе аркушах не існуе чорнага і белага, гарызанталяў і вертыкаляў. Яе графіка шматколерная, але не ў сэнсе шматфарбнасці, а ў сэнсе шматколернасці эмацыянальна-вобразных адценняў. Таму з такой цікавасцю ўспрымаюцца творы "Янь і Інь" з серыі "Па матывах японскай паэзіі Ба Сё" або "Нечаканая сустрэча" — у апошняй выкарыстоўваюцца формы дадаізму. У гэтых работах прыцягвае незвычайная рытміка, плаўнасць ліній, нечаканасць імправізацый.

У 90-ыя гады Яўгенія Ліс больш увагі аддае каляровай аўталітаграфіі ("Дабравешчанне", "Вяртанне", "Макош — багіня зямлі" з серыі "Купальскія святы" і інш.). Пераход да колеру ўспрымаецца натуральна. Ён, колер, узмацняе шматзначнасць твора, падкрэслівае яго "настрой". Як працяг пошукаў — звяртанне да манатыпіі (серыі "Па матывах паэзіі М.Багдановіча", "Па матывах творчасці Гарсія Лоркі"). У гэтых творах знайшлі ўвасабленне асабістыя пачуцці мастачкі, яе разуменне вечных тэмаў дабра і зла, жыцця і смерці.

Шмат і плённа Яўгенія Ліс працуе над жывапіснымі партрэтамі і нацюрмортамі (на сёння — любімыя жанры мастачкі). Трэба прыгадаць, што ў 1997 годзе, у сакавіку і верасні, адбыліся дзве персанальныя выставы Яўгеніі Ліс у Гамбургу (Германія). Аснову гэтых выставаў склаў менавіта партрэт. Пра тое, які поспех мелі творы Ліс, сведчыць факт, што шэсць перыядычных выданняў Гамбурга змясцілі рэпрадукцыі

яе карцін і ўхвальныя водгукі. Калекцыянеры Германіі набылі 14 палотнаў.

Таямнічыя і неспадзяваныя шляхі творчасці. Жывапіс для Яўгеніі Ліс — не проста сродак рэалізацыі тэмы. Гэта тое, што патаемна лучыць мастака з усім светам, яднае рэчаіснасць і ўяўленне. Яўгенія — мастак са сваім арыгінальным поглядам на свет, са сваімі пошукамі шляхоў эмацыянальнага светаразумення.

Партрэт у Я.Ліс — гэта не заўсёды адлюстраванне канкрэтнай асобы. Так і хочацца спытаць, на якім востраве цудаў мастачка сустрэла сваіх герояў — інфантаў, прытворшчыкаў... Можа, яна ўбачыла іх у сне?

"Паненка з веерам", "Інфанта I", "Блакітная інфанта", "Ружовая інфанта", "Інфанта з кветкамі", "Чырвоны кардынал", "Прытворшчык", "Сумны прытворшчык", "Фокуснік", "Падарунак прытворшчыка", "Адам", "Ева", "Заўтра карнавал"... Угледзімся ў іх твары... Дык гэта ж — мы! Але чаму — "інфанты"? Можа, у гэтым слове — прага прыгажосці? І чаму "прытворшчыкі"? Відаць, у нашым жыцці часам трэба зрабіцца прытворшчыкам, каб мець магчымасць выказаць свае сапраўдныя пачуцці...

"Барбара Радзівіл", "Амелія Агінская", "Альжбета Плятэр", "Ларыса Геніюш"... Даніна павагі талентам — але не толькі... Партрэт у Я.Ліс — гэта частка ўнутранага маналога, пошукі суразмоўцаў. Часам — размова з тымі, каго ўжо няма і каму ты многім абавязаны. Гэта спроба знайсці сувязь з іх духоўным і жыццёвым вопытам, нарэшце пошукі ўласных нацыянальных і культурных каранёў. Яўгенія Ліс не разумее "свабоду творчасці" як адмову ад гістарычнага часу і геаграфічнай прасторы, у якіх яна нарадзілася і вырасла.

У творах апошніх гадоў Яўгенія Ліс ідзе ў бок большай тэматычнай разнастайнасці, узбагачэння жанравых формаў, шырэйшага выкарыстання мастацкіх традыцый. Колер і форма — галоўныя "кіты", на якіх трымаюцца яе кампазіцыі. Вобразна-сэнсавая выразнасць колеравай і пластычнай распрацоўкі тэмы асобных твораў набывае часам метафарычны сэнс. Ліс прыйшла да высновы, што выяўленчы аповед не вычэрпвае ўсіх магчымасцяў жывапісу. Можна схавацца за "актуальную" тэму. Але раскрыццё тэмы — яшчэ не мастацтва. Важны вобразны ход. Рысунак, малюнак, колер, кампазіцыя ў творы таксама працуюць на змест.

Мастачка не стараецца стварыць на палатне копію таго, што бачыць. Яна піша так, як адчувае вобраз. Абапіраючыся на натуру, стварае сваю новую рэчаіснасць. Спачатку можа здацца, што творчасць Ліс пераклікаецца з работамі румынскага мастака-графіка Тэадора Хрыба. Але ў творах Ліс колер, экспрэсія, унутраная цеплыня — усё сваё, глыбокае, патаемнае...

Прыгадаем творы "Канікулы", "Фокуснік", "Сумны прытворшчык". Тут немагчыма выказаць без колеру ні радасці, ні смутку. Святочнае трыумфаванне ў "Фокусніку", "Канікулах", у іншых творах выяўлена праз багацце колеравых акордаў, якія адыгрываюць актыўную экспрэсіўную ролю. Вытанчаны каларыт светлых тонаў постаці сутыкаецца з халодным фонам у "Сумным прытворшчыку", ствараючы атмасферу духоўнасці і трагізму. Ад развіцця пластычнага ходу ў творы ідзе яго асэнсаванне і звяртанне да душэўнага стану гледача.

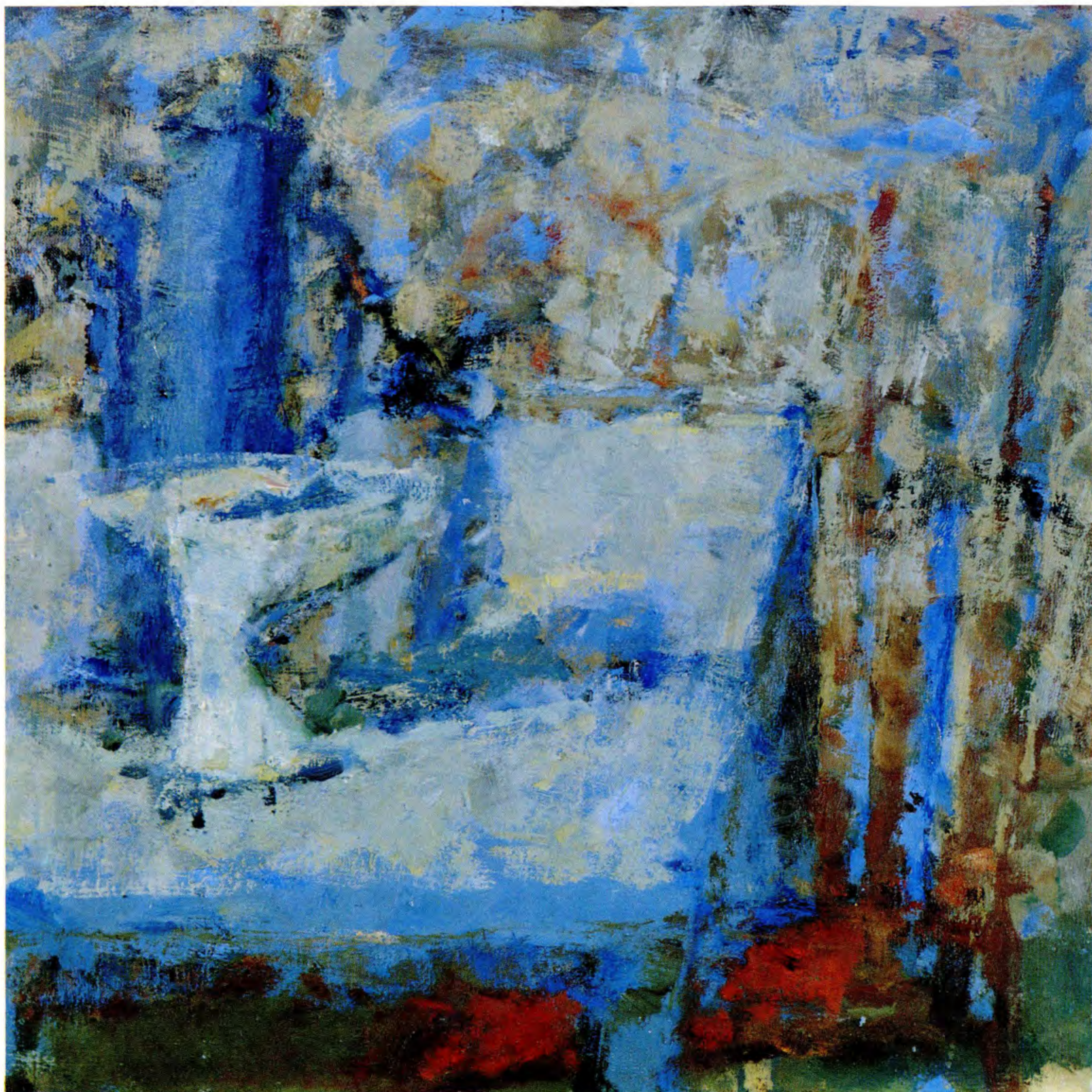
Прасторай для цікавых творчых эксперыментаў стаў для Яўгеніі Ліс нацюрморт. За апошнія два гады створаны шэраг адметных работ. "Вялікія кавуны", "Сняданак на лецішчы", "Нацюрморт з Беласточчыны" — традыцыйныя па матывах. У адных кампазіцыях аўтарка выкарыстоўвае ўжо знаёмыя выяўленчыя прыёмы для дасягнення дэкаратыўнай выразнасці: фарсіраванне колеравых кантрастаў, збліжэнне прасторавых планаў, шырокую манеру пісьма. У іншых галоўную прадметна-выяўленчую функцыю выконвае колеравая і фактурная нюансіроўка ўнутры адзінай гамы.

Паэзія адной рэчы — у нацюрмортах "Заварнік", "Збан", "Ваза", "Блакітны табурэт" і інш. Мастачку цікавяць эфекты спалучэнняў колеру і фактуры ў творах "Нацюрморт з вазонам", "Яблыкі і грушы", "Збаны і кветкі", "Нацюрморт са сланечнікам", "Міса з яблыкамі", "Старыя рэчы" і інш. Звычайны цуд: яблыкі, кавуны, сланечнікі, кветкі паўстаюць у кампазіцыях Ліс у нейкім іншым, не штодзённым ракурсе.

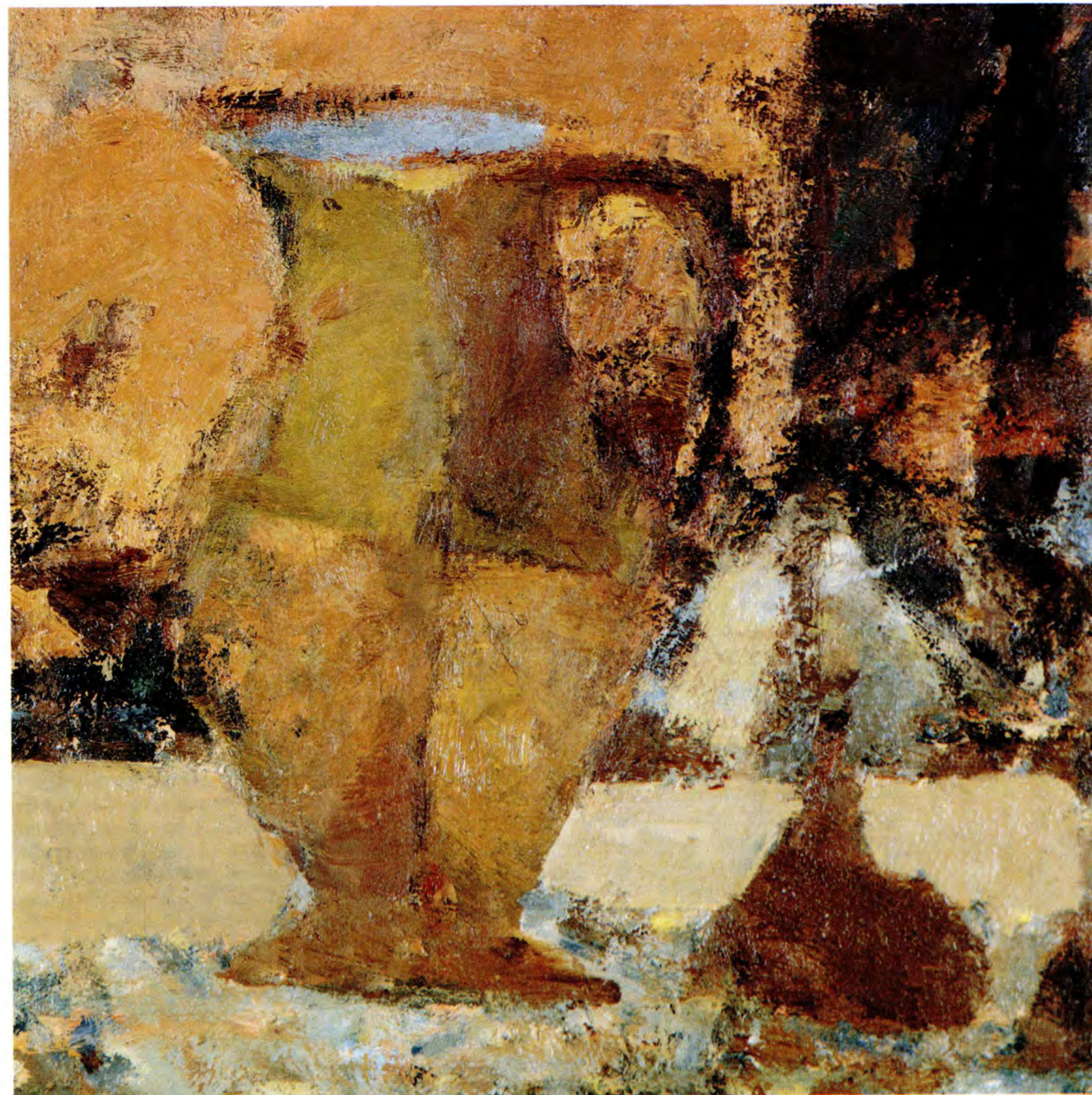
Якое вялікае шчасце для мастака — сустрэцца з красою! І толькі ён, мастак, можа вылучыць з плыні часу і захаваць, замацаваць у фарбах цудоўныя вобразы, імгненні. Ці піша Яўгенія Ліс партрэт, ці нацюрморт — яна заўсёды шукае і знаходзіць прыгажосць. Колер і форма — толькі сродак для гэтых пошукаў. Абагульненасць формаў дадае асаблівай абаяльнасці яе працам.

Шлях, абраны Яўгеніяй Ліс, сведчыць пра тое, што мастачка не спакушаецца ні на "рэтра", ні на "натурстыль", ні на штосьці іншае, а ідзе сваёй дарогай. Здаецца, што яна шукае на тварах сваіх герояў святло...

Сняданак на лецішчы. Алей, 1998. 53x52.



Адліга. Алей, 1998. 50x40.



Бабулін збан. Алей, 1998. 37x37.

Галіна Русак.
Чырвоныя вартавыя.
Акрылік, 1973. 33x60
(памер у дзюймах).

"Мастацтва — гэта выяўленне індывідуальнага пажыццёвага ўзаемадзеяння з матэрыяльным і грамадскім асяроддзем. Сіла і прыгажосць Прыроды мае моцны ўплыў на фармаванне маёй філасофіі. Мае жыццёвыя каштоўнасці ўсталяваліся шляхам простага кантакту з матэрыяльным асяроддзем, шляхам перадачы мне міфаў і легендаў, шляхам спеваў і казак, што распавядаліся мне бабулямі, а таксама візуальным шляхам, які быў увасоблены жанчынамі ў ткацтве, у вышыўках, у кераміцы за шмат стагоддзяў і пакаленняў.

Магчыма, маё мастацтва мае характар уцёкаў ад сапраўднасці, але гэта дапамагае мне трымацца ў асяроддзі, дзе ёсць людзі, якія не робяць сябе самі (non-man-made), і дапамагае бачыць спрацаваныя, але прыгожыя рукі гэтых немаладых жанчын, што ўвесь час тварылі гісторыю зямной сілы.

Ёсць тры значныя фактары, якія прыносяць у маё мастацтва сэнс: прырода, жанчына, якая ўвасабляе яе, і створаны ёю сімвал".

Галіна Русак.

Народжаная 24 мая 1930 года ў Навагрудку, беларуская мастачка Галіна Русак (Halina) пахавана 16 верасня 2000 года на беларускіх могілках у амерыканскім штаце Нью-Джэрсі.

Міхаіл Жылюк: "Сцэна — "лобнае" месца..."

Міхаіл Жылюк.

Калі сустракаешся з таленавітым чалавекам сферы мастацтва, адчуваеш пэўную нямкасць перад ім за тое, што ягонае дараванне часта не атрымлівае належнага стаўлення з боку слухачоў. Мы спакойна прымаем і ўспрымаем магчымасць апынуцца на оперным спектаклі ці канцэрце, у якім удзельнічаюць сапраўдныя "зоркі" сцэны. І, на жаль, не заўсёды асэнсоўваем усю выключнасць і унікальнасць падобнай сітуацыі, бо сапраўдны артыст — гэта незвычайнасць, непаўторнасць, цуд.

У паэтэсы Валянціны Аколавай ёсць такія радкі: "...найкняжнаму з князёваных найменняў, быліннаму з былінных галасоў". Заслужанаму артысту Рэспублікі Беларусь Міхаілу Жылюку хочацца прысвяціць мноства высокіх слоў і эпітэтаў. Яго тэмбр голасу, моцны, высакародны, надзіва цёплы і пяшчотна-прыгожы, не пакідае сумненняў ва унікальнасці і самабытнасці спевака. Майстэрства драматычнага акцёра дазваляе Міхаілу Аляксандравічу дакладна адлюстроўваць разнастайныя пачуцці і эмоцыі сваіх герояў, пераканаць слухачоў і дапамагаць ім напоўніцу атрымліваць асалоду ад музыкі.

На працягу доўгага творчага жыцця М.Жылюк неаднойчы дэманстраваў свой талент у розных краінах свету. У складзе opернай трупы ДАВТа Беларусі і з асабістымі гастролямі ён наведаў Іспанію, Аўстрыю, Германію, Партугалію, Тайланд, Польшчу, Венгрыю, Нарвегію, Швейцарыю. Сярод яго перамог — паспяховы ўдзел у Міжнародным фестывалі мастацтваў "Пхеньянская вясна" (1999 г.), дзе ён быў узнагароджаны дыпломам лаўрэата і "Залатым кубкам" як лепшы оперны спявак.

У час гутаркі з артыстам я адчула яго запал, энергію, якія спалучаліся з абаяльнасцю і дасціпнасцю. Артыст адзначаў 25-годдзе творчай дзейнасці, але здолеў захаваць маладосць душы, якая арганічна спалучаецца з высокай прафесійнай дасведчанасцю, жыццёвым вопытам. У гутарцы мы закранälі пытанні творчасці, майстэрства — інакш кажучы, асабістую філасофію артыста.

— Міхаіл Аляксандравіч! У творчым багажы кожнага опернага спевака вялікая колькасць выкананых роляў, якія назаўжды застаюцца з ім. Якія з вашых персанажаў запомніліся больш?

— Асабліва дарагія, безумоўна, тыя, што былі першымі; у іх нібыта наноў адкрываў сябе, часам і не ведаючы, што атрымаецца ў выніку. Пачынаў у Маскве з партыі Фігара ў "Севільскім цырульніку" Д.Расіні, над якой працаваў разам з дырыжорам В.Катаевым. Наступныя ролі — Раберта ў "Іаланце"; Анегін; князь Ялецкі ў "Пікавай даме" П.Чайкоўскага. Апошнюю партыю рыхтаваў і выканаў ужо ў Мінску, разам з цудоўным музыкантам, народнай артысткай Беларусі Таццянай Каламійцавай. Яна добра ведала і любіла сваю справу, апантана працавала са спевакамі — таму і адпаведныя вынікі.

Давялося выступаць у спектаклях "Казкі Гофмана", "Кармэн", "Барыс Гадуноў". Вельмі дарагая партыя Жоржа Жэрмона ў "Травіяце" Д.Вердзі; лічу, што па ўзросту маю права яе выконваць; ды і ўвогуле разуменне сталага персанажа прыходзіць менавіта з узростам.

На жаль, апошнім часам усё менш даводзіцца спяваць у операх беларускіх кампазітараў. У спектаклі "Візіт дамы" С.Картэса выконваю партыю бурмістра; раней удзельнічаў у операх "Новая зямля" Ю.Семянякі, "Сцежкаю жыцця" Г.Вагнера. Шкадую, што не быў заняты ў "Дзікім паляванні караля Стаха"

У.Солтана. Гэты твор — сапраўдная з'ява ў беларускім оперным мастацтве. Калі б спектакль быў пастаўлены ў іншым тэатры, упэўнены: "Паляванне..." прагучала б і там.

— У дзіцячай оперы балгарскага кампазітара П.Уладзігерава "Воўк і сямёра казлянят" у вас была роля Салаўя — настаўніка спеваў. Ці бралі вы ўдзел у іншых дзіцячых пастаноўках?

— Так. Напрыклад, у "Чараўніку смарагдавага горада" спяваў партыю Важака лятучых малпаў і да цяперашняга часу добра памятаю гэтую ролю.

— Ці адрозніваюцца паміж сабою "дарослыя" і "дзіцячыя" спектаклі?

— Ведаеце, маленькія слухачы больш велікадушныя, яны ўласнай фантазіяй дапаўняюць тое, чаго не хапае спектаклю або акцёру, даруюць акцёру памылкі. Але калі інтанацыя артыста ненатуральная, дзеці як быццам не заўважаюць ягоную ролю, дамысліваюць яе самастойна.

Юнацкая аўдыторыя вельмі непасрэдна рэагуе на паводзіны дзеючых асоб, перажывае за добрага героя. Калі пасля спектакля артысты выходзяць на паклон, дзеці імкнуцца адпомсціць дрэннаму персанажу, напрыклад, кідаюць у Карабаса-Барабаса мамінай сумачкай. А потым яшчэ доўга абменьваюцца ўражаннямі. Дарослыя ж, наадварот, надзіва рацыянальныя, яны ведаюць сюжэт і проста назіраюць за тым, як акцёры ўвасабляюць яго.

Існуе памылковы погляд на тое, што дзіцячы спектакль — гэта "халтура", дзе можна паказаць сурагат, недаробленую ролю. Не! Ніколі! На дзіцячых прадстаўленнях — у акцёраў тая ж мокрая спіна, бо ўсё павінна быць выканана дасканала, ніякая хлусня не дазваляецца.

Няма маленькіх роляў, ёсць проста нікчэмныя, танныя артысты, якія сапсуюць і ролю Гамлета. Сцэна — гэта "лобнае" месца для артыста, куды ён выходзіць і спавядаецца гледачам. І сцэна паказвае, хто чаго каштуе. А калі публіка разумее, што ты нічога не варты, тады ўвогуле няма сэнсу выходзіць на сцэну.

— Раскажыце пра сваіх партнёраў, выдатных артыстаў, з якімі вы спявалі.

— У Маскве мне, студэнту пятага курса, давялося выступаць разам з Аленай Абразцовай; у Мінску — супрацоўнічаць з выдатнымі майстрамі беларускай сцэны — Тамарай Шымко, Лідзіяй Галушкінай, Зіновіем Бабіем.

Калі чалавек дакладна ведае, для чаго ён выйшаў на сцэну — тады атрымаецца адпаведны вынік. Аднойчы ў спектаклі "Севільскі цырульнік" прымаў удзел спявак з Вільнюса, які выконваў сваю партыю на літоўскай мове, а ўвесь астатні акцёрскі склад — на рускай. Праз некалькі хвілін усе забыліся пра розніцу моў, літовец не выглядаў "іншародным целам".

Іншы прыклад: вядомы пецярбургскі тэнар, цудоўны выканаўца прыехаў спяваць у "Іаланце". Але ён быў перакананы, што на перыферыі ўсё пойдзе на "біс". І памыліўся. Ён спяваў, на сцэну выходзілі менш значныя героі, іх сардэчна прымалі. Яму паапладзіравалі сціпла, хоць публіка прыйшла менавіта на яго! Пасля спектакля спявак сказаў: "Вашыя слухачы — нявыхаваныя, іх трэба прывучаць да опернага мастацтва!"

На маю думку, у оперы шмат залежыць ад партнёраў; гэта калектыўная, сумесная творчасць, і калі партнёр хлусіць, ты заўсёды гэта адчуваеш.

— Вы прыгадалі таленавітага дырыжора Т.Каламійцаву, якая зрабіла шмат каштоўнага для беларускага музычнага мастацтва. З кім яшчэ вам было цікава працаваць?

— Добра памятаю рэпетыцыі і спектаклі з удзелам дырыжора Уладзіміра Машэнскага, яго патрабавальнасць, нават педантызм у музыцы. Цяпер ён — святар, айцец Генадзь, зрэдку мы з ім сустракаемся.

Вельмі моцныя і трывалыя мастацкія ўражанні засталіся ад усіх спектакляў, якія ставіў Сямён Штэйн. Пашанцавала і тым, хто паспеў працаваць з ім на опернай сцэне, і тым, з кім ён займаўся акцёрскім майстэрствам у кансерваторыі. Цяпер усе разумеюць, які гэта быў Майстар. Калі да нас прыязджалі выканаўцы з іншых тэатраў, дык па-добраму зайздросцілі: "Якая раскоша! Вы маеце выдатнага рэжысёра!" Яго ведалі ў тэатрах усяго былога Саюза; ён шмат дзе ставіў спектаклі, якія вылучаліся ўдумлівасцю, логікай, глыбокім разуменнем музыкі. Мы думалі, што ён — "жалезны Сямён" (менавіта так яго называлі ў тэатры, няхай ён даруе нам гэта...), але Сямён Аляксандравіч раптоўна, у час чарговага адпачынку, пайшоў з жыцця. Ён быў незвычайны чалавек!

Лёсам было наканавана сустрэцца з Яраславам Вашчаком, народным артыстам СССР, які даверыў мне, тады яшчэ маладому лірычнаму барытону, даволі складаны вобраз думнага дзяка Васіля Шчалкалава ў спектаклі "Барыс Гадуноў".

— Дарэчы, а як вы рыхтуецеся да ўласных роляў, як працуеце над партыямі?

— Лічу, што спявак, які бачыць сябе на опернай сцэне, павінен валодаць самымі разнастайнымі ведамі, якія будуць яму дапамагаць. Трэба быць вельмі назіральным і ў працэсе жыцця "збіраць", назапашваць розныя сітуацыі, з'явы, характары, манеры... Вось ідзе Богам пакрыўджаны гарбаты чалавек (нічога не выправіш — такі ўжо нарадзіўся), спявак бачыць яго вочы, ягоную хаду, рухі, а калі здарыцца выконваць ролю Рыгалета — уяўленне пра персанажа ўжо сфарміравана.

Нялішне ведаць, як тую ж ролю выконвалі іншыя артысты; але ж пры гэтым заўсёды неабходна заставацца індывідуальнасцю. А галоўнае — ніколі не забываць, што публіка сэрцам адчувае стан артыста, разумее, калі ты спяваеш "аўтаматычна", а калі — цалкам жывеш у ролі.

— А ці заўважалі вы ў сабе асаблівасці характару ці паводзін сваіх герояў? Напэўна, калі спявак паглыбляецца ў ролю — дасканала вывучае, доўгі час спявае, — герой нейк уплывае на яго...

— Так, безумоўна! Ролі ўплываюць на мяне, прымушаюць думаць, больш адказна ставіцца да сваёй творчасці. Сюжэты — гэта інфармацыя да роздуму. Але яшчэ ў большай ступені інфармацыя да роздуму — музыка, якая стваралася геніяльнымі кампазітарамі.

— Італьянскі спявак Д.Лаўры-Вольпі лічыць, што ў спевах "мае рацыю той, хто бездразважны, хто болей шукае ўнутры сябе, чым вакол сябе". Вы згодны?

— Ведаеце, кожны спявак адлюстроўвае ўласную філасофію, свае меркаванні і ўласнае стаўленне да персанажаў. Думка Лаўры-Вольпі цікавая, ёю можна карыстацца, пра яе можна спрачацца, але ўспрымаць як непахісную догму — наўрад ці. Не такі я геніяльны, каб знайсці ўсіх персанажаў у сабе. Таму — гляджу навокал, назіраю за тварамі, пачуццямі, радасцю, болем людзей, усё гэта "збіраю" ў памяці і ў патрэбны момант увасабляю на сцэне, бо яна адлюстроўвае сапраўдны подых жыцця.

— На сцэне вы адчуваеце прысутнасць публікі ці яна не існуе для вас падчас спектакляў?

— Слухацкую аўдыторыю адчуваю з першых хвілін пасля выхаду на сцэну. Няпраўда, што ёсць "каменная" аўдыторыя, якая не рэагуе на артыстаў. Не абавязкова "стаяць на галаве", проста трэба быць шчырым і быць прафесіяналам высокага класа. А калі мы на сцэне будзем фальшывымі, атрымаем належнае ад слухачоў. Каб публіка паверыла ў каханне ці нянавісць героя, артыст павінен увасабляць гэтыя пачуцці з верай.

— З цягам часу вы пазбавіліся ад пачуцця страху перад сцэнай?

— Паступова гэта адчуванне ператвараецца ў адказнасць за тое, што ты выходзіш да паўтара тысяч гледачоў. За тое, што геніямі (напрыклад, Пушкіным і Чайкоўскім) створана цудоўная опера. І твая справа — калі не ўпрыгожыць яе, дык хоць бы гэтую прыгажосць захаваць. Акрамя таго, ёсць жаданне прыўнесці нешта сваё, "адбыцца" ў персанажу, якога ты сёння выконваеш; гэтае пачуццё абавязвае. А інакш — для чаго ўсё патрэбна, для чаго я жыву? Маё жыццё — гэта спевы, і больш нічога ў мяне няма.

— Вы захапляецеся і камерным выкананнем...

— Шмат гадоў я супрацоўнічаю з канцэртмайстрам Георгіем Карантам, піяністам Юрыем Гільдзюком, арганістам Канстанцінам Шаравым, разам мы рыхтуем вялікія канцэртныя праграмы. Даводзілася спяваць і з аркестрамі (сімфанічнымі, духавымі), мяне запрашалі дырыжоры Генадзь Праватораў, Аркадзь Берын...

Часта беларускія кампазітары прапаноўваюць выканаць свае новыя творы. Вельмі адказная праца, бо, на вялікі жаль, здараецца, што выкананне з'яўляецца першым і адразу апошнім. І калі на рэпертуарнай камісіі ў Саюзе кампазітараў Беларусі (дзе адбываецца і абмеркаванне, і набыццё твораў) сачыненне, якое ты выконваў, атрымлівае высокую адзнаку — гэта вялікі плюс табе як інтэрпрэтатару.

— Ці ёсць у вас запісы на Беларускім радыё і тэлебачанні? Як вы да іх ставіцеся, ці любіце слухаць?

— Безумоўна, люблю, бо запіс — люстэрка кожнага спевака. Падчас праслухоўвання ўласнага выканання аналізуеш, прыкмячаеш няўдалыя моманты, запамінаеш, каб не паўтарыць, а добрае імкнешся замацаваць, захаваць. Запіс — праца не толькі над музычным творам, яго музычным увасабленнем, але і над сабой. Вельмі патрэбная і карысная справа.

— Ці пагадзіліся б вы на такую неверагодную рэч: змяніць ваш голас, барытон, на іншы — напрыклад, тэнар? У вакалістаў-тэнараў больш магчымасцей сябе паказаць — шмат багатых у сэнсе музычнага матэрыялу партый у операх, ды і вядомасць прыходзіць да іх хутчэй...

Лаўрэаты Усесаюзнага конкурсу імя М.Глінкі на радзіме кампазітара, у Смаленску. У цэнтры — Ірына Архіпава. М.Жылюк — крайні справа. Другі злева — Вячаслаў Палазаў.

— Мы ведаем выдатнага спевака, оперную "зорку" — Дзмітрыя Хварастоўскага. Дарэчы, ён барытон. Я асабіста знаёмы з ім, у час яго прыезду ў Мінск мы размаўлялі. Ведаеце, нам нават не заўсёды былі патрэбны словы. Так захапляльна размаўляць моўчкі, слухаючы распеўку, працу з голасам!

Яшчэ адзін непаўторны барытон — Уладзімір Чарноў, мы разам вучыліся ў Маскве, у прафесара Гуга Іанатанавіча Ціца, разам удзельнічалі ва Усесаюзным конкурсе імя М.Глінкі, сталі яго лаўрэатамі. Цяпер ён — вядучы барытон у "Метраполітэн-опера", лічыцца лепшым выканаўцам вердзіеўскіх опер, спецыяльна з разлікам на яго ставяцца спектаклі. Радуюся яго поспехам, бо гэта яшчэ і яшчэ раз пацвярджае талент нашага настаўніка — Г.Ціца.

Ганаруся сваім першым выкладчыкам — Міхаілам Акімавічам Зюванавым, народным артыстам Беларусі, салістам Вялікага тэатра ў Маскве, які пасля Вялікай Айчыннай вайны працаваў у Мінску, спрыяў аднаўленню беларускага опернага мастацтва.

Музычнага вучылішча я не заканчваў, таму ў мяне не было адпаведнай адукацыі. Да Міхаіла Акімавіча мяне прывяла Наталля Чыжова, яго канцэртмайстар. Не ведаю, чаму ён вырашыў працаваць са мной, бо на той момант я меў дыяпазон голасу ў адну актаву. Яму давялося займацца з "сырым кавалкам дрэва", з якога нейкім цудам атрымаўся сапраўдны музычны інструмент. Вельмі ўдзячны людзям, якія паказалі мне сцяжынку, шлях да маёй мары.

— А ці спявалі вы ў дзяцінстве?

— Спяваў у самадзейнасці, а яшчэ з маленства любіў слухаць свайго бацьку, які меў вельмі прыгожы голас. У Заходняй Украіне, дзе мы жылі, існавалі розныя аматарскія харавыя калектывы, працавалі над рэпертуарам, удзельнічалі ў аглядах. Часам я саліраваў, але ніколі не думаў прафесійна займацца вакалам. На тое, што лёс склаўся менавіта так, паўплывалі і ўласныя дзіцячыя захапленні, і вялікая павага людзей да здольнасцяў майго бацькі, і вельмі высокая, прынамсі, для мяне, каштоўнасць прыгожага голасу. А намаганні М.Зюванава перакрэслілі ўсе сумненні; тры адборачныя туры ў Маскоўскую кансерваторыю я прайшоў паспяхова і трапіў да аднаго з лепшых выкладчыкаў-вакалістаў — прафесара Гуга Іанатанавіча Ціца. Маё першае адказнае выступленне прайшло ў знакамітай Вялікай зале Маскоўскай кансерваторыі, дзе лічылі за гонар выступаць Ціта Руфа, Фёдар Шаляпін, Марыя Калас, куды абы-каго не пусцяць. Ішоў трэці тур праслухоўванняў (з 56 абітурыентаў адбіралі 17), мы спявалі перад "зорнай" камісіяй: Н.Дарліяк, А.Батурын, А.Свешнікаў.

Студэнтам пятага курса я некалькі разоў "дапамагаў" розным тэатрам, дзе выконваў партыю Фігара ў "Севільскім цырульніку" (яна была маёй дыпломнай працай). А да гэтага шмат спяваў у опернай студыі кансерваторыі, усе яе спектаклі адбываліся ў Шчукінскім вучылішчы. Там быў уласны аркестр, хор, грымёр, вывучалася культура мовы, майстэрства грыму — усё гэта сталася добрай школай і дало права ў далейшым працаваць на беларускай опернай сцэне.

— Як вы лічыце, ці служыць удзел у выканальніцкіх конкурсах дадаткам да "школы"?

— Так, бясспрэчна! Мне няшмала даводзілася спяваць у зanальных, рэспубліканскіх конкурсах: у 1971 годзе атрымаў I прэмію на конкурсе камсамольскай песні. Першы ўдзел на Усесаюзным конкурсе імя М.Глінкі быў не вельмі ўдалы, праспяваў два туры, далей не прайшоў, але гэта было мне добрай навукай. Затое на наступным аналагічным "спаборніцтве" атрымаў ганаровы дыплом, прэмію і званне лаўрэата.

Цікавым быў удзел у Міжнародным конкурсе вакалістаў імя Саламеі Крушальніцкай, які праходзіў у Львове. Я быў ужо вопытным оперным спеваком (15 гадоў працы ў беларускім ДАВТе), члены журы нават пажартавалі: маўляў, мне трэба было не спяваць, а праслухоўваць іншых. Але ж па ўзросту я "праходзіў"; дарэчы, на конкурсе такіх вопытных спевакоў-прафесіяналаў было шмат. Дык вось, першую прэмію тады нікому не прысудзілі, а другую атрымаў я. Пашанцавала, што па конкурснай дарозе ад аднаго тура да другога я не губляў, а назапашваў балы, вось і выйшаў у пераможцы.

Цяпер сваім студэнтам тлумачу тое, чаго сам раней не разумеў: кожны конкурс ідзе на карысць выканаўцам! Няхай ты не атрымаў нават дыплома, але ж была грунтоўная падрыхтоўка, кожны твор быў дасканала "зроблены", выходзіць, старанней працай ты сам сябе ўзнагародзіў. І пасля іншыя творы не здолееш спяваць дрэнна, бо ўжо ведаеш уласны высокі ўзровень. І ўзровень, якога ты дасягнуў, — толькі твой, і ў цябе ніхто не здолее яго забраць; гэтая прафесійная вышыня з табою на ўсё жыццё! Толькі б гэтае полымя, гэтае жаданне адбыцца не згасала!

У нас удзел у конкурсе часам разумеюць найперш як прэмію, грошы. Не! Гэта нават і не радок у афішы! Самае галоўнае — узровень; ты ўздымаешся на прыступку (ці на дзве) вышэй. Але мы самі даведваемся пра тое значна пазней. Усё прыгожае і складанае асэнсоўваецца на адлегласці, з цягам часу.

— Не менш значнай часткай вашага жыцця сталася і выкладчыцкая дзейнасць?

— Так, ужо больш за 10 гадоў я працую ў Беларускай акадэміі музыкі. Спачатку займаўся пастаноўкай голасу ў дырыжораў-харавікоў. Цяпер у мяне тры студэнты-вакалісты, адзін з іх, трэцякурснік Уладзімір Громаў, залічаны стажорам у наш оперны тэатр, дзе яму часам выпадае магчымасць паспрабаваць сябе на сцэне. Дарэчы, летась 27 лістапада ў "Севільскім цырульніку" Уладзімір спяваў партыю Фіярэла, а мой выпускнік Аляксандр Краснадубскі, саліст ДАВТа, выступаў у ролі Фігара.

— Якія пачуцці вы перажылі, калі ўбачылі сваіх вучняў на сцэне?

— Гэта быў іх дэбют, таму з хваляваннем чакаў: што яны здолеюць зрабіць у сваіх партыях? Былі ў мяне пэўныя заўвагі, ёсць над чым працаваць далей, але агульнае ўражанне засталося даволі прыемнае: спевакі здолелі даказаць свае права знаходзіцца на сцэне і выступаць у спектаклі.

Увогуле, праца са спецыялістамі-вакалістамі вельмі складаная. Ты адказваеш не проста за студэнта, а за чалавечы лёс. Уявіце, што праз пэўны час твой вучань скажа: "Я аддаў вам 5 лепшых гадоў свайго жыцця, думаў, што вы навучыце мяне калі не прафесіі, дык рамяству! Лепш было б мне дзверы ў гэты клас ніколі не адчыняць!" Пасля гэтага табе, выкладчыку, давядзецца ўсё жыццё думаць, што ты, на жаль, падмануў чалавека. Нават папрасіўшы прабачэння, тут нічога не зменіш!

Калісьці ад сваіх выкладчыкаў я атрымаў грунтоўныя веды, згодна з якімі займаюся сам, а таксама — вучу студэнтаў. Разам з тым у працэсе працы імкнуся адшукаць нешта сваё. Галоўнае — каб студэнты не проста мяне як выкладчыка паўтаралі! Каб самі адбыліся як вакалісты, каб кожны меў сваё аблічча. Каноны спеваў — адны, паветра для дыхання — адно, а вось пачуццё густу, мастацкія якасці, трактоўка сачынення — усё гэта залежыць ад індывідуальнасці. Патрэбна выхаваць у будучага спевака не толькі гукавядзенне, але і густ, пачуццё прыгажосці.

Інакш кажучы, я вучу студэнта, як карыстацца вакальнымі прыёмамі і хітрыкамі, выпрацоўваю "школу" — манеру спеваў, гуказдабыццё, дыханне, дыяпазон. А што ён будзе з гэтым рабіць — цалкам яго справа. Дарэчы, існуе цікавы парадокс: поспех лічыцца заслугай студэнта, паражэнне — віной выкладчыка. Аднак студэнт павінен разумець: поспех — гэта талент, памножаны на працаздольнасць.

Заўсёды паважаю працавітасць. Нават на звычайных "будзённых" занятках патрабую ад вучняў вялікай эмацыянальнай, энергетычнай аддачы. Заўсёды кажу студэнтам: "Вы павінны спяваць на ўроку на такім жа ўзроўні, на якім я і мае калегі спяваем у тэатры. А лепш, калі на вышэйшым". Таму планку патрабаванняў ніколі не зніжаю, а арыентуюся толькі на самыя высокія ўзоры ў выканальніцкім майстэрстве.

— Акрамя Акадэміі музыкі, вы выкладаеце яшчэ ў духоўным вучылішчы...

— Там я выкладаю толькі пастаноўку голасу. Аднак у працэсе агульнай працы ідзе самаачышчэнне, бо тым людзям, да якіх мы потым прыйдзем спавядацца, дзяліцца сваімі пачуццямі, жадаючы атрымаць ад іх бальзам даравання, — ім нельга хлусіць, гэта самы вялікі грэх. Менавіта таму імкнуся ім як мага больш дапамагчы.

— Што вас больш за ўсё засмучае ў прафесіі?

— Тое, што жыццё спевака вельмі кароткае і мала каму наканавана дасягнуць творчага даўгалецця...

Гутарыла Яўгенія Мацкевіч.

Фота з архіва артыста.

У партыі Ялецкага ("Пікавая дама").

У партыі Фігара ("Севільскі цырульнік").

У партыі думнага дзяка Шчалкалава ("Барыс Гадуноў").

Калі на небе запальваюцца зоркі

Штрыхі да партрэта педагога Зоі КАЧАРСКАЙ

Наталля ГАНУЛ

"Вялікая таямніца вядомых выканаўцаў у тым, што яны выконваюць сілай свайго таленту, асвячаюць знутры, прасвятляюць, укладаюць цэлы новы свет адчуванняў са сваёй уласнай душы, застаючыся, між іншым, у вышэйшай ступені аб'ектыўнымі..."
Аляксандр Сяроў, рускі кампазітар.

Майстар-клас Зоі Качарскай.

Частка першая. Настаўнік

Як выхаваць добрага выканаўцу, як убачыць у дзіцяці парастак вялікага таленту, дадзенага Богам, парастак, з якога вырастае вялізнае дрэва? Ды і хто прыдумаў рэцэпт для выхавання генія, надзвычай адоранага чалавека, калі кожны выпадак індывідуальна-непаўторны, унікальны ў сваім родзе?

Педагог. Настаўнік. Майстар. Што гэта за людзі? Чаму мы толькі зрэдку даведваемся пра тых, хто стаіць за сваімі знакамітымі і тытулаванымі вучнямі? Але яшчэ радзей мы маем магчымасць прыадчыніць таямніцу і ўбачыць працэс педагагічнай працы. Бо галоўная мэта настаўніка — развіць не толькі прафесійныя навыкі, але і, паводле слоў выдатнай піяністкі Элісо Вірсаладзе, "прывіць цэлы комплекс эстэтычных норм, на якіх павінен будаваць сваю артыстычную дзейнасць музыкант".

Менавіта таму мы сустрэліся з Зояй Веніямінаўнай Качарскай, вядомым прафесарам Беларускай акадэміі музыкі. Імя гэтага педагога вядома шырокаму колу слухачоў, а зусім нядаўна яно ізноў з'явілася на старонках прэсы ў сувязі з Міжнародным конкурсам піяністаў "Мінск-2000", дзе першае месца было прысуджана яе выхаванцу Аляксандру Музыкантаву, а прыз за лепшае выкананне беларускага твора атрымаў Віталь Стахіевіч, таксама яе вучань. На падвядзенні вынікаў конкурсу адзін з членаў журы, знакаміты амерыканскі піяніст Даніэль Полак, вельмі высока ацаніў працу Зоі Веніямінаўны і падкрэсліў, што яго чаканні адносна высокага ўзроўню выхавання ў Беларусі яркіх талентаў спраўдзіліся.

Вядома, што ў мастацтве пераемнасць іграе важную ролю. Таму адным з першых пытанняў пры нашай сустрэчы з З.Качарскай было пытанне пра карані яе прафесійнага майстэрства. Як высветлілася, яна выхоўвалася ў лепшых традыцыях рускай піяністычнай школы.

"На працягу свайго жыцця я зведала ўплыў трох моцных музыканцкіх асоб. Перш за ўсё гэта Эла Рыгораўна Альтэрман — выпускніца Маскоўскай кансерваторыі. Яна была глыбокім, тонкім музыкантам, рознабакова адукаваным чалавекам, цудоўна ведала літаратуру, паэзію, жывапіс. Я вучылася ў яе ў спецыяльнай музычнай школе і ў кансерваторыі. Па-другое — вядомы піяніст Аляксандр Львовіч Іохелес, у якога я скончыла асістэнтуру-стажыроўку. Вучань К.Ігумнава, Аляксандр Львовіч — чалавек з індывідуальным разуменнем свету, мастацтва, філосаф, Асоба з вялікай літары, які сам захапляўся і мог захапіць іншых сваёй ігрой і ідэямі. Сапраўды шчаслівы выпадак звёў мяне з Л.М.Навумавым, прафесарам Маскоўскай кансерваторыі, выдатным музыкантам, які працягваў вялікія традыцыі Г.Г.Нейгаўза. Яго артыстызм і музычныя якасці пакінулі ў мяне незабыўныя ўражанні. Бясконца ўдзячная ўсім сваім настаўнікам".

Зоя Веніямінаўна Качарская ўжо больш за дваццаць год выкладае ў Акадэміі музыкі. Сапраўды, дастаткова значная лічба. А колькі за ёй вучняў, імён, узнагарод! На жаль, усіх пералічыць няма магчымасці. Па ўсім свеце раз'ехаліся піяністы, педагогі, выканаўцы, якія вучыліся ў класе майстра. Раз'ехаліся па шматлікіх гарадах Беларусі (Мінск, Магілёў, Баранавічы, Ліда), у блізкае і далёкае замежжа (Расія, Германія, ЗША, Ізраіль, Швецыя). У аспірантуры Каралеўскай акадэміі музыкі ў Стакгольме вучыцца выпускніца З.Качарскай А.Рабашчук, якая выйграла каралеўскую стыпендыю, — яна дасць магчымасць працягваць навучанне. Выхаванцы Зоі Веніямінаўны — А.Вашкевіч, дыпламант двух міжнародных конкурсаў (Іспанія); М.Федарчук, лаўрэат конкурсу ў Антверпене, цяпер выкладае ў Мінскай музычнай вучэльні і ў Беларускай акадэміі музыкі; тут, у Акадэміі, на розных кафедрах працуюць канцэртмайстрамі І.Чарнін, Т.Ткачонак, В.Кірылава... К.Глазоўская, лаўрэат Міжнароднага конкурсу імя К.Кана ў Парыжы, не так даўно атрымала першае месца на піяністычным конкурсе ў Італіі, К.Соніна заваявала І месца на конкурсе ў Андоры, А.Музыкантаў — таксама І месца ў Кішынёве. В.Стахіевіч, лаўрэат Міжнароднага конкурсу імя С.Вайнюнаса ў Вільнюсе, сёлета адным з першых піяністаў Беларусі запісаў у Мілане фірменны кампакт-дыск з творамі Ф.Шуберта.

Наогул творчы метад З.Качарскай сапраўды неардынарны. Яе ўзаемаадносіны з вучнямі не абмежаваны чыста прафесійнымі праблемамі. Яна знаходзіць час і месца для разважанняў пра музыку, для экскурсаў у выяўленчае мастацтва, для вершаў, якія нараджаюць новыя асацыяцыі, дапамагаюць перайсці, паводле слоў Г.Нейгаўза, "ад вобраза — да яго ўвасаблення, ад паэзіі — праз музыку — да высокамастацкай фартэпіяннай ігры". Усё гэта невыпадкова. Прырода надзяліла Зою Веніямінаўну паэтычным дарам, які знаходзіць водгук не толькі ў фартэпіянным выкананні яе вучняў, але і дапамагае знайсці новыя шляхі ў іх самавыяўленні. Так, напрыклад, вершы Віталя Стахіевіча ўжо з'яўляюцца ў перыядычным друку.

"Наогул клас — гэта працяг маёй сям'і. І сваю асноўную мэту я бачу не толькі ў развіцці навыкаў рамяства, але і ў развіцці мыслення. Галоўнае — навучыць разумець сэнс таго, што напісана ў нотах, навучыць самастойна думаць, задаваць пытанні і ўмець адказваць на іх".

На мой погляд, Зоя Веніямінаўна закранула найбольш важны прынцып музычнай педагогікі, сутнасць якога — у непарыўным адзінстве эмацыянальнага і інтэлектуальнага пачаткаў. А падобны тып узаемаадносін з навучэнцамі "пераўтварае выкладчыка з "настаўніка" ў вузкім сэнсе слова ў старэйшага калегу, з большым вопытам і большымі ведамі, які размаўляе з малодшымі сабратамі па мастацтву на любімыя тэмы. Менавіта гэтая старонка педагогікі — самая прывабная... і ўсцешная. Не толькі таму, што тут прафесійная педагогіка становіцца паступова сапраўдным выхаваннем, але галоўным чынам таму, што гэта чыстая форма ўзаемаадносін і збліжэння людзей на аснове агульнай адданасці мастацтву і здольнасці штосьці ствараць у мастацтве". (Г.Нейгаўз.)

"Важна любіць і разумець музыку сэрцам, — разважае Зоя Веніямінаўна. — Мне здаецца натуральным, што я дзялюся з вучнямі тым, як чую і разумею музыку. Але кожны прымае мае словы, як і іншыя ўражанні, адпаведна сваім здольнасцям, індывідуальнасці і дараванню. У маім разуменні адораным можна лічыць таго чалавека, які ўмее выявіць свой талент, а талент — гэта нешта асаблівае, дадзенае Богам. Не стамляюся паўтараць сваім вучням, што ва ўсім важныя гармонія і суразмернасць, што для музыканта патрэбна разуменне логікі пачуццяў, адлюстраваных у нотным тэксце вялікіх аўтараў".

Для шматлікіх слухачоў стала сапраўднай сенсацыяй перамога на конкурсе "Мінск-2000" самага юнага выканаўцы, шаснаццацігадовага Аляксандра Музыкантава, вучня 10 класа каледжа пры Беларускай акадэміі музыкі. Гісторыі вядомы такія прэцэдэнты — напрыклад, перамога 16-гадовага Эміля Гілельса на І Усесаюзным конкурсе музыкантаў-выканаўцаў. Выпадковасць гэта ці заканамернасць? "У Сашы спалучаюцца вельмі добрыя даныя: прыродная музыкальнасць, воля, энергія, піяністычныя здольнасці, — гаворыць Зоя Веніямінаўна. — У ім закладзены велізарны патэнцыял. Конкурс стаў для яго праверкай уласных магчымасцяў. Мне хацелася б, каб гэта перамога зрабілася для Сашы стымулам у далейшай працы, дапамагала яму расці прафесійна, інтэлектуальна, духоўна".

Частка другая. Вучань

Гутарка з лаўрэатам Міжнароднага конкурсу "Мінск—2000" Аляксандрам Музыкантавым

— *Саша, калі вы пачалі займацца музыкай?*

— У мяне было звычайнае дзяцінства. Аднойчы да нас у дзіцячы садок прыйшлі выканаўцы з музычнай школы. Іх канцэрт мне вельмі спадабаўся. Пасля яны папрасілі паспяваць і, калі я выканаў некалькі песень, запрасілі ў дзіцячую музычную школу. Тут, у Асіповічах, я і вытрымаў уступныя іспыты.

Маёй першай настаўніцай стала Галіна Ба-

рысаўна Валабуева, з якой я займаўся да шостага класа. Яна і павезла мяне на першы Міжнародны конкурс імя І.Цвятаевай, дзе я атрымаў спецыяльны прыз, і прывяла мяне ў каледж пры Беларускай акадэміі музыкі. І вось з шостага класа я стаў вучыцца ў каледжы ў Любові Мікалаеўны Бондаравай, якая па сёння вельмі клапоціцца пра мяне. А праз год пачаў займацца з Зояй Веніямінаўнай Качарскай. (Цікава, што менавіта на першым у жыцці Аляксандра конкурсе і адбылася яго сустрэча з З.Качарскай, якая была членам журы.)

— Ведаю, што вы атрымалі I месца на міжнародным піяністычным конкурсе ў Кішынёве летам мінулага года. А чаму вырашылі прыняць удзел у конкурсе "Мінск-2000"?

— Тады ж, летам, Зоя Веніямінаўна прапанавала прыняць удзел у гэтым конкурсе, тым больш што я падыходзіў па ўзроставай катэгорыі. Маёй марай было пайграць у канцэртнай зале філармоніі і прайсці хоць бы I тур.

— Аляксандр, а наогул — ці патрэбныя конкурсы для піяніста?

— Я лічу, што так. Гэта своеасаблівы стымул. Але ўсюды патрэбны разумныя межы. Ведаеце, ёсць піяністы, якія жывуць толькі конкурсамі, а гэта ўжо становіцца падобным на спорт.

— Саша, ці згодны вы, што мастацтва выканаўцы — гэта дыялог паміж ім і публікай?

— Так. Я люблю іграць на сцэне, таму што іграю для людзей, і мне хочацца падзяліцца з імі сваімі думкамі. Таму вельмі ўдзячны слухачам, якія перажывалі за мяне на канцэртах. Калі ты адчуваеш, што цябе ўважліва слухаюць, што твая ігра цікавіць людзей, дык пачынаеш іграць яшчэ лепш.

— А ці ёсць фактары, якія могуць перашкодзіць сыграць вам добра?

— Я — чалавек настрою, таму часам мне бывае цяжка, але я прыкладаю ўсе сілы, каб гэта пераадолець.

— Ці ёсць у вас любімыя кампазітары?

— Лічу, што музычная скарбніца неабсяжная. Уся музыка цудоўная. Але мне хацелася б сыграць Трэці канцэрт Рахманінава, Першы канцэрт Чайкоўскага, санату Ліста... Баюся, што такіх твораў шмат, і я не хачу абмяжоўваць сябе пералікам.

— Якімі якасцямі, на ваш погляд, павінен валодаць добры піяніст?

— Гэта цяжкае пытанне. Але мне здаецца, што абавязкова патрэбныя любоў да музыкі, фантазія, інтуіцыя, інтэлект і, вядома, талент.

— Аляксандр, а адкуль такая цікавасць да музыкі? Гэта сямейная традыцыя?

— Не, мая мама — эканаміст, а бацька — інжынер. Яны вельмі перажывалі за мяне на конкурсе, а маці пабывала на ўсіх канцэртах. Але найбольшае прызнанне я адчуў у родных Асіповічах, дзе іграў свой сольны канцэрт ужо пасля ўзнагароджання. Таму што прыйшлі тыя людзі, якія былі вакол мяне з дзяцінства, выхоўвалі, падтрымлівалі, і многія з іх ведалі мяне як простага хлопца. Тым не менш на канцэрце быў аншлаг.

— Ці ёсць у вас захапленні акрамя музыкі?

— Я люблю чытаць вершы, але ў іх таксама чую музыку. Так, напрыклад, творы А.Міцкевіча натхняюць мяне на выкананне музыкі Ф.Шапэна.

— Аляксандр, а што цяпер? Якія вашы планы?

— Мне яшчэ шмат чаму трэба вучыцца. Зусім не лічу, што дасягнуў вышыні. А наогул хачу проста іграць для людзей...

Адышлі конкурсныя хваляванні, удачы і зрывы. Колькі іх яшчэ будзе! Але бясспрэчным застаецца той факт, што беларуская фартэпіянная школа набірае сілу.

З Аляксандрам Музыкантавым.

Зоя Качарская: "Клас – гэта працяг маёй сям'і..." Злева направа: В.Стахіевіч, І.Сцепанцоў, А.Музыкантаў, А.Вашкевіч, М.Федарчук, Т.Лазуткіна, К.Глазоўская.

Фота з архіва З.Качарскай.

Спаборнічалі піяністы

Вынікі міжнароднага конкурсу "Фартэпіяна. Мінск-2000"

Святлана НЯМЦОВА

У канцэртным жыцці беларускай сталіцы красавік 2000 года быў адзначаны музычным святам, увасобленым у міжнародным піяністычным конкурсе. На працягу двух тыдняў увага мінскай публікі, сярод якой аматары музыкі, навучэнцы, студэнты, выкладчыкі, была прыцягнута да конкурснага праслухоўвання ў канцэртнай зале Беларускай дзяржаўнай філармоніі.

Гісторыя конкурсу пачалася чатыры гады таму. Восень 1996 года паяднала ў добразычлівай творчай атмасферы 82 маладых піяністаў з 12 краін: Беларусі, Расіі, Украіны, Грузіі, Малдовы, Узбекістана, Літвы, Латвіі, Эстоніі, Кітая і Японіі. Прызавыя месцы размеркаваліся тады наступным чынам:

1-ая прэмія — А.Сікорскі (Расія), 2-ая прэмія — І.Сяргей (Беларусь), 3-яя прэмія — Т.Санікідзе (Грузія). Дыпламантамі конкурсу сталі два прадстаўнікі Беларусі — С.Е.Смірноў і В.Гацко, а таксама А.Шабала з Украіны. Такія вынікі конкурсу музыкантаў-выканаўцаў дазволілі казаць пра сур'ёзны поспех беларускай фартэпіяннай школы, дасягненні якой пацвердзіліся і ў гэтым годзе.

Нягледзячы на тое, што ў конкурсе "Мінск-2000" у параўнанні з "Мінск-1996" прымала ўдзел значна менш піяністаў (42 выканаўцы з 8 краін), барацьба была вельмі напружаная і непрадказальная.

У склад міжнароднага журы ўваходзілі як пастаянныя яго прадстаўнікі — І.Алоўнікаў (старшыня), В.Рахленка, Ю.Гільдзюк (Беларусь), так і замежныя музычныя выкладчыкі і дзеячы — В.Казлоў (Украіна), М.Лукашчык (Польшча), М.Аўчыннікаў (Расія), Д.Полак (ЗША), а таксама загадчык кафедры Беларускай акадэміі музыкі прафесар В.Шацкі, прафесар кафедры спецыяльнага фартэпіяна Л.Шаламенцава.

Конкурсная праграма кожнага з удзельнікаў была вельмі складаная і разнастайная, якую, па словах вядомага польскага піяніста М.Лукашчыка, "было вельмі цяжка трымаць у галаве і ў руках". Панарама твораў, якія прагучалі на працягу трох тураў, ахоплівала музыку вялікіх класікаў, сачыненні кампазітараў-рамантыкаў і нашых сучаснікаў, у прыватнасці беларускіх, — А.Літвіноўскага, І.Караткінай і Ю.Блінова.

У трэцім туры ўдзельнікаў падтрымлівалі Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр Рэспублікі Беларусь пад кіраўніцтвам Г.Праватарава, П.Вандзілоўскага і Дзяржаўны камерны аркестр Рэспублікі Беларусь (дырыжор Д.Зубаў).

Адкрыццём красавіцкага конкурсу з'явіўся самы юны выканаўца, з гарэзным праменьчыкам у вачах, улюбёнец публікі Аляксандр Музыкантаў (1-ая прэмія), 2-ая прэмія была прысуджана піяністцы з Украіны І.Салдаценка. З.Амбарцумян з Расіі атрымала 3-юю прэмію. Дыпламантамі конкурсу сталі К.Цітова (Расія) і прадстаўнікі Беларусі С.С.Смірноў і К.Красніцкі.

Вынікі Міжнароднага конкурсу музыкантаў-выканаўцаў "Фартэпіяна. Мінск-2000" даваляюць спадзявацца і на далейшыя поспехі фартэпіяннай школы Беларусі.

Фота В.Майсяёнка.

Урачыстае закрыццё конкурсу і абвяшчэнне лаўрэатаў.

Знакаміты амерыканскі піяніст Даніэль Полак з уладальнікам 1-ай прэміі Аляксандрам Музыкантавым.

Рэха сарматызму ў творчасці Івана Хруцкага

Людміла ВАКАР

Аўтапартрэт. Алей, 1880-ыя гг. 45,5х36,5.

Іван Хруцкі вядомы як заснавальнік акадэмічнага нацюрморта, а таксама як аўтар шматлікіх партрэтаў, пейзажаў, інтэр'ераў. Яго творчасць здзіўляе спалучэннем кансерватыўных і наватарскіх тэндэнцый тагачаснага мастацтва, здольнасцю згарманізаваць акадэмічную ўзорнасць, рамантычную ўзнёсласць і натуралістычную дакладнасць. Разам з тым яго творы ўтрымліваюць адзнакі прамінулага барока, якое ў Беларусі ўвасобілася ў комплексе праяў сармацкай культуры. Менавіта яе рэха ў творчасці вылучае Хруцкага з кола аўтараў расійскага бідэрмайера і вызначае яму вядучае месца ў беларускім мастацтве другой трэці XIX стагоддзя.

Мастацтва бідэрмайера лічыцца з'явай нямецка-аўстрыйскай культуры і звязана з часам станаўлення буржуазнага грамадства, якое прыпадае на 1815–1848 гады. Гэты перыяд нясе на сабе таксама сляды феадальнай рэакцыі, якая распачалася пасля стварэння ў 1815 г. Германскага саюза. У мастацтве яна праявілася тэндэнцыяй да адмаўлення ад вялікіх, змястоўных тэмаў, ухвалення мяшчанскіх ідэалаў. Пры гэтым адзначаюцца такія станоўчыя рысы бідэрмайера, як цікавасць да простых з'яў рэчаіснасці, нацыянальнага пейзажу, што заклала асновы для станаўлення рэалізму.

У расійскай культуры гэты напрамак найчасцей звязваюць са школай А.Г.Венецыянава, часткова з творчасцю братоў Чарняцовых, Ф.Талстога, І.Хруцкага і іншых[1]. Што да творчасці Хруцкага, то яна хоць і згадваецца ў коле данай праблематыкі, але разглядаецца без належнай уніклівасці. Калі ў школе Венецыянава адзначаюцца станоўчыя рысы названай плыні, дык жывапіс Хруцкага падаецца як яе негатыўная праява. Апошнім часам увогуле пераважае імкненне выкрасліць майстра з гісторыі развіцця расійскага нацюрморта. Тэндэнцыя да адмоўнага стаўлення да спадчыны Хруцкага акрэслілася ў працах Т.Аляксеевай[2], якая ўбачыла ў ягоных творах "павярхоўна-дэкаратыўны" акадэмізм. Яе падтрымаў Ю.Герчук[3], які раскрытыкаваў нацюрморты Хруцкага за вялікую колькасць блікаў, пышнасць і аглядку на жывапіс Снейдэрса. Увесь час падкрэслівалася арыентацыя майстра на заходнееўрапейскае мастацтва, ягонае беларуска-польскае паходжанне і набліжанасць да віленскай школы. У 1989 годзе было выдадзена фундаментальнае даследаванне І.Балоцінай "Проблемы русского и советского натюрморта"[4], дзе падрабязна разглядаецца школа Венецыянава, акварэлі Ф.Талстога, вобраз рэчаў у творчасці К.Брулова, А.Іванава, П.Фядотава, але адсутнічае раздзел пра заснавальніка акадэмічнага нацюрморта І.Хруцкага. Нарэшце С.Кузняцоў[5] крытыкуе майстра за адсутнасць вялікіх акадэмічных карцін і вызначае яго як "сярэдняга мастака", які працаваў на патрэбу спажыўца з нізкіх слаёў грамадства.

Думаецца, што такое стаўленне да творчасці І.Хруцкага выклікана яе неадпаведнасцю кантэксту расійскага мастацтва. Разам з тым у беларускім мастацтвазнаўстве цікавасць да яго спадчыны ўзрастае. У 1990 годзе І.М.Паньшына і А.К.Рэсіна выдалі першы альбом-каталог мастака[6], які паказвае яго як бліскучага партрэтыста, аўтара лірычных краявідаў ды інтымных інтэр'ераў.

Сёння актуальным з'яўляецца асэнсаванне слядоў папярэдняга развіцця беларускай культуры ў жывапісе Хруцкага, бо менавіта яны вызначаюць яго як выказніка нацыянальнай традыцыі.

Культура бідэрмайера з яго паэтызацыяй прыватнага жыцця найбольш адпавядала існаванню тагачаснага беларускага грамадства ва ўмовах палітычнай рэакцыі 1830-ых гадоў. Кансерватыўная скіраванасць бідэрмайера на захаванне сямейных традыцый найлепшым чынам служыла патрэбам беларускай культуры, бо абараняла яе прастору ад русіфікацыйнай нівеліроўкі. Тагачасная інтэлігенцыя пераважна паходзіла з маламаёмнай шляхты або мяшчанства, і густы гэтай часткі грамадства яшчэ захоўвалі памяць пра шляхетны лад жыцця. Культура гэтага перыяду мае такія ж адзнакі спажывецкага геданізму, як і сармацкая.

Творчасць Хруцкага 30-ых гадоў мае вартасці эфектнага дэкаратыўнага жывапісу, што даследчыкі тлумачаць уплывам К.Брулова[7] або арыентацыяй на жывапіс М.Караваджа[8]. Неабходна дадаць, што першым у шэрагу кампанентаў мастацкага стылю Хруцкага была яго прыналежнасць да полацкай мастацкай школы, якая дала яму трывалыя асновы малявання і схільнасць да дэкаратыўнага жывапісу. Яшчэ ў XVIII стагоддзі тут пры езуіцкім калегіуме распрацоўваліся тэатральныя дэкарацыі да разнастайных відовішчаў. Шырокай вядомасцю карысталіся мастакі-дэкаратары Малахоўскі і Нядзвецкі, якія пасля навучання ў Полацкім калегіуме прайшлі стажыроўку за мяжой[9]. Напрыканцы XVIII і на пачатку XIX стагоддзяў тут працаваў знакаміты сваім талентам да розных штукарстваў архітэктар і мастак Габрыэль Грубер. У 1788 годзе ён пабудаваў трохпавярховы будынак для музея, карціннай галерэі і тэатра, упрыгожыў залы фрэскамі, напісаў шмат твораў на рэлігійную тэматыку, архітэктурных краявідаў і дэкарацый[10]. У музеі быў вялікі збор твораў Сымона Чаховіча, які прайшоў навучанне ў Рыме[11]. Менавіта ў Полацку набылі першапачатковую адукацыю Ф.Талстой, В.Ваньковіч, К.Бароўскі, Т.Бычкоўскі, Р.Слізень[12]. Цікава, што схільнасць да натуралістычных штудый і ілюзорнага жывапісу з дакладным малюнкам яднае двух выхаванцаў калегіума: Ф.Талстога і І.Хруцкага. Прыгадаем таксама, што ад полацкіх езуіцкіх муроў пачынае свае вандраванні знакаміты драўляны дзядок, згаданы Я.Баршчэўскім у "Шляхціцу Завальні". Скульптура мела механічнае начынне, бо магла размаўляць і вытвараць розныя дзівосы. На падставе гэтых літаратурных сведчанняў можна зрабіць выснову пра вялікі ўплыў езуіцкай тэатральна-мастацкай дзейнасці на жыхароў Полаччыны, пра трываласць іх цікавасці да розных імітацыйных, падманных эфектаў.

Дэкаратыўнасць і тэатралізацыя адчувальныя і ў жаночых партрэтах І.Хруцкага 30-ых гадоў, у якіх паўтараецца адзін і той жа матыў: мадэль трымае ў руках кош з садавінай і кветкамі. Безумоўна, галоўнай мастацкай мэтай такіх твораў з'яўляецца раскрыццё вобраза канкрэтнага чалавека на фоне прыроды, тэмы адпаведнасці чалавека натуральнаму асяроддзю, але ў Хруцкага ўсё гэта мае сваю асаблівасць. Трэба заўважыць, што мастак на чатырох палотнах не проста паўтарае той самы вобраз з дробнымі зменамі, а партрэтуе адну і тую ж асобу ў розным узросце. Жывапісец умела перадае псіхалагічны стан мадэлі: паслухмянасць дзяўчынкі, нясмеласць падлетка, годнасць дзяўчыны, дабрыню маладзіцы. Погляды і рухі скіраваны да гледача, яны нібы выконваюць пэўныя ролі або ўтвараюць сімвалы розных этапаў жыцця чалавека. Прычым ідэалізацыя мадэлі ўдала спалучаецца з уніклівым вывучэннем натуры, што відавочна як у нацюрмортных частках палотнаў, так і ў вобразах гераіняў. Замілаванасць аўтара мадэллю схіляе да думкі, што мастак піша вельмі блізкага яму чалавека. Нездарма апошні з партрэтаў доўгі час лічыўся выявай яго жонкі — так шмат у ім цеплыні і любові.

У ранніх партрэтах адчуваецца перавага малюнка і слабасць каларыту, пабудаванага на лакальнай дэкаратыўнасці. У позніх — побач з лінейна-пластычнай асновай прысутнічае майстэрская святлоценявая мадэліроўка, якая змякчае дэкаратыўнае гучанне колеру, дае пачуццё матэрыяльнасці ва ўспрыманні жаночага строю, выяўляе яго фактурнасць. Уражвае разнастайнасць ужываных мастаком кампазіцыйных прыёмаў, якія дапамагаюць раскрыць вобраз. У "Партрэце маладой жанчыны з кошыкам" (1835) прысутнічае матыў спакусы, які раскрываецца праз ракурс постаці, скіраванай углыб карціннай прасторы і адначасова павернутай да гледача. Тэму падмацоўваюць аксесуары. На плячы дзяўчына трымае паўнюткі кош вінаграду, празрыстыя ягады якога ў святле сонечных промняў ствараюць жывапісны фон для яе твару. Чырвоны шаль акцэнтуе ўвагу на вабнай постаці, на другім кошыку, з кветкамі, прыгожых руках і праз цёплыя рэфлексы на твары вяртае погляд гледача да спакойных вачэй дзяўчыны, утвараючы замкнёны кампазіцыйны цэнтр палатна.

На "Партрэце невядомай" (1830-ыя гады) цяжарная жанчына напісана ў тры чвэрці да гледача, але і постаццю, і поглядам мадэль скіравана менавіта да яго. У руках яна трымае ўжо знаёмы кош з садавінай, поза жанчыны нагадвае частаванне. У спакойнай красе і значнасці будучай маці прачытваецца алегорыя з прыродай, яе шчодрасцю, багаццем. Галава жанчыны ўпрыгожана вянком з васількоў, але перад

Нацюрморт (Плады). Алей, 1839. 80х112.

намі не сялянка, і гэтае ўпрыгажэнне — не проста этнаграфічная адзнака. Цяпер яно прачытваецца як нацыянальны сімвал. Мастаку вянок патрэбны быў, па-першае, для каляровых спалучэнняў выявы мадэлі з блакітам неба на пейзажным фоне, па-другое, для сцвярджэння вартасці тутэйшай красы, а не паўднёвай экзотыкі. Абагульненасць і лаканізм усёй кампазіцыі ўдала спалучаюцца з засяроджанасцю на дэталях, іх выпісванні, а таксама з прастатой і натуральнасцю вобраза.

Акцэнтуючы ўвагу на вялікай ролі ў гэтых партрэтах нацюрмортнага рада, можна правесці паралелі з сімвалічнымі атрыбутамі ўлады і сацыяльнага становішча, якія вылучаюць сармацкія партрэты. Аднак у сармацкім партрэце роля рэчы зводзіцца да рэпрэзентатыўнай функцыі, а ў партрэтах Хруцкага рэч нясе адзнаку асалоды, раскошы і... тутэйшасці. Для эстэтыкі майстра ўласціва асаблівая ўвага да дробязі, яе узвышэнне да вялікага, значнага. Менавіта ў разуменні знакавай функцыі дэталі бачыцца пераемнасць творчасці мастака ад традыцыі барока.

Агульнай рысай творчасці І.Хруцкага і асаблівасцю сармацкага партрэта з'яўляецца натуралізм пластычнай мовы. Нават у ранніх работах бачна, што мастак імкнецца да перaканальнасці ў перадачы рэчавага свету і да стварэння цэнтрычных, удала закампанаваных матываў, засяроджваецца на выпісванні дэталяў, набліжаных да гледача. З першых палотнаў пачынае гучаць лірычная партыя дэталі, якая канцэнтруе на сабе першапачатковую ўвагу і паступова ўводзіць у нетаропкі рытм сузірання ўсёй кампазіцыі. Узорным можна назваць нацюрморт "Вінаград і садавіна" (1830-ыя гады), дзе ліст на першым плане проста зачароўвае сеткай тонкіх пражылкаў.

Дэталёвая прапрацоўка першага плана, яго барэльефнасць набліжае Хруцкага да традыцыі жывапісу "падманак". Але ў "падманках" прастора карціны будуецца паралельна плоскасці палатна. Хруцкі ж будуе прастору ўглыбіню і даводзіць да ўражання матэрыяльнай адчувальнасці жывапіс дальніх планаў. Паказальнай у гэтым сэнсе з'яўляецца выява ўпадабанага мастаком маёлікавага збана з барэльефнай ляпнінай, што размешчаны ў цэнтры нацюрморта "Плады і свечка" (1830-ыя гады) і пазней паўтараецца ў іншых творах. Яго выяўленне дае нагоду для дэманстрацыі майстэрства і адначасова прыўносіць у палатно рамантычныя матывы

Партрэт маладой жанчыны з кошыкам. Алей, 1835. 88х66,5.

палявання, сцэны якога адлюстраваны на баках збана. Мастак скрупулёзна прапрацоўвае выявы сабак, іх аб'ёмнасць і нават цені, якія падаюць ад барэльефа на круглы бок збана. Тут таксама вельмі актыўны першы план, які прыцягвае ўвагу гледача шматлікімі рэчамі, што размешчаны на краі стальніцы і выходзяць за яе межы. Гэта і лупіна лімона, і касцяная ручка ларнета, і зламаная галінка вінаграднай лазы з ягадамі ды лістотай, і муштук з непагаслай сігарай з лёгкім дымком. Усе яны раскладзены быццам бы хаатычна, але ў актыўных ракурсах, якія скіроўваюць позірк гледача да другога плана. Такім жа чынам павернута лубянка з яблыкамі, што замыкае першы план і, дзякуючы сваім буйным памерам, пераходзіць у другі. Тут пачынае дамінаваць пукаты, увесь у анімалістычных выявах збан, да якога нібыта цягнуцца з шыракаплечанага лазовага каша гронкі вінаграду. Ягады ці цалкам абліты святлом, ці свецяцца блікамі з цемры, што таксама стварае рэльефную аснову. Урэшце, цёмны трэці план, высветлены па баках высокім белым папяровым кульком з ягадамі і медным падсвечнікам з запаленай свечкай, актыўна выходзіць на гледача сцяблінамі аўса, якія тонкімі лініямі, пачырванелымі ад цёплага полымя свечкі, зіхацяць дробным зернем над першым планам кампазіцыі. Стварыць такую гарэльефную карцінную прастору дапамагае мастаку святло, якое мае дзве крыніцы і высвечвае аб'ёмы рэчаў з двух кропак, размешчаных па дыяганалі.

У гэтым нацюрморце Хруцкі сабраў рэчы, якія сведчаць пра трываласць у тагачасным грамадстве ідэалаў сарматызму з яго замілаванасцю дабротамі прыроды, звычкай да тэатральных відовішчаў, палявання і застолляў пры свечках.

У нацюрморце "Плады" (1839) мастак стварае адметны вобраз шчодрай і багатай тутэйшай прыроды. На трох узроўнях у посудзе і без яго — садавіна, гародніна, грыбы, рыба, бітая птушка, малако ў збане і вада ў графіне. Хруцкі дынамічна кампануе палатно, супрацьпастаўляе і спалучае формы, ракурсы і колеры. Шмат рэчаў актыўна выходзяць на гледача: мядніца з рыбай сваімі краямі амаль выступае з жывапіснай паверхні, над ёю навісае і зацяняе яе масіўная стальніца, раскіданыя па яе краі рэчы таксама нібыта імкнуцца вырвацца на першы план. Дапамагае ім у гэтым святло, якое падае зверху і адначасова адбіваецца ад бліскучай паверхні мядніцы, так што ўсе рэчы другога плана аказваюцца асветленымі з усіх бакоў. Асабліва дэталёва выпісаны гарбуз: правільнай круглай формы, з каляровай

мадэліроўкай паверхні. Яблыкі і грыбы, высветлены больш за рэчы першага плана, проста "вывальваюцца" з плеценай вазы і лубянкі. Толькі зацэнены задні план з шырокім лазовым кашом, гарызанталямі морквы ды вертыкалямі збана, прыгожа задрапіраванага ручніком, супакойвае вока гледача. Усё выпісана да адчування матэрыяльнасці, заліта сонечным святлом, сабрана ва ўрачыстую пірамідальную кампазіцыю, дзе кожная дэталь каштоўная сама па сабе і ўдала стасуецца з іншымі. Хруцкі падзяляе прастору планамі, барэль-

Партрэт І.Булгака. Алей, 1838. 100,7х80.

Партрэт А.Міцкевіча. Алей, 1850-ыя гг. 58,3х46,5.

Партрэт М.Маліноўскага. Алей, 1847. 82х72.

ефная структура якіх моцна трымае плоскасць жывапісна-га палатна.

У нацюрморце "Плады" выразна праявілася цікавасць мастака да празаічнай тэмы з яе жыццёвасцю, а таксама імкненне ўзняць значнасць простага матыву да ўзроўню высокага мастацтва. Спрашчэнне вобраза не прыводзіць да зніжэння фармальна-эстэтычных вартасцяў жывапісу. Тут даецца ўзор бесканфліктнага спалучэння эстэтыкі высокага і простага, складанасці акадэмічнай пастаноўкі і свежасці яе ўспрымання. Акцэнтуючы ўвагу на штодзённым, звычайным, І.Хруцкі захоўвае патэтыку барока. Менавіта барочнасць у разуменні пластычнай формы выводзіць творчасць мастака за межы кантэксту расійскага мастацтва. Яднае ж яго са школай Венецыянава прыхільнасць да натурнай працы, метад адначасовага вывучэння натуры і яе паэтызацыі. Адсюль у палотнах абодвух мастакоў кранальнае замілаванне рэччу, статычнасць вобраза, сузіральны быційны пафас пры ўвасабленні яго ў карціне, невыразнасць сюжэтнай лініі.

У партрэтным жывапісе, працуючы на заказ, І.Хруцкі непасрэдна сутыкаецца з кансерватыўнай эстэтыкай, патрабаваннем дакладнасці і ўзорнасці. Вялікую ролю адыгрывае і трываласць сармацкіх схемаў, якія захоўваліся ў жывапісе і істотна адаптавалі новыя канцэпцыі партрэтнага вобраза. Парадныя партрэты уніяцкіх мітрапалітаў Іасафата Булгака і Іосіфа Сямашкі (1838) вылучаюцца пратакольнасцю паказу фізіянамічных асаблівасцяў мадэляў, засяроджаннем на выпісванні ордэнаў і іншых аксесуараў касцюмаў мітрапалітаў. Парныя партрэты мужа і жонкі Рубцовых (1840-ыя гады), Ромераў (1847–1849), Бямбноўскіх (1845) пазбаўлены кампліментарнасці, выяўляюць фактурную адпрацаванасць і жывапіснае майстэрства, уражваюць канкрэтнай праўдзівасцю, мастакоўскім аналізам натуры. Партрэты Ромераў, апроч таго, дапоўнены геральдычнымі выявамі, што красамоўна сведчыць пра "сармацкасць" твораў.

Большасць мадэляў, увасобленых мастаком у партрэтах, мае яркі індывідуальны характар. Экзальтаванасць іераманаха В.Лісоўскага (1847), дзейсная натура публіцыста і гісторыка М.Маліноўскага (1847), іранічная насмешлівасць прадвадзіцеля дваранства М.Ромера (1847) удала выяўлены жывапісна-пластычнымі сродкамі.

Партрэт Маліноўскага дэманструе больш складанае, чым у іншых партрэтах, кампазіцыйнае вырашэнне, у якім спалучаюцца ўласцівасці сармацкага партрэта і бідэрмайераўская схільнасць да любавання камфортам і натуральнай непасрэднасцю. Гісторык сядзіць у крэсле з высокай разьбяной спінкай складаных барочных формаў. Правай рукой ён абапіраецца на край стала, левая ляжыць на калене і прытрымлівае кій, гульнёй з якім, пэўна, гісторык бавіць час, пазіруючы мастаку. Святло падае з правага верхняга кута і асвятляе мадэль ззаду, ствараючы тым самым складаную дынамічную гульню аб'ёмаў, паверхняў і фактур. Крыху аблыселая галава мадэлі з пукатым вялізным ілбом і буйнымі рысамі твару моцна высветлена і займае строга цэнтральнае месца ў кампазіцыі. Адк-

рыты і ўпаўнены погляд выдае валявы характар. Асаблівасці асобы тонка раскрываюцца і праз дэталі касцюма, праз іх жывапісна-пластычнае ўвасабленне. Багатае футра шырока раскінута, з-пад яго бачна модная атласная камізэлька, якая шчыльна аблягае цела і блікуе ломкімі складкамі. На яе цёмным фоне белая пляма кашулі на грудзях выступае наперад і разам з чорнай хусткай акцэнтуе ўвагу на твары. У нерухомасці галавы, спыненасці погляду праяўляюцца ўнутраная напружанасць і энергія. Аднак моцная плынь святла, што падае на твар, паступова расцякаецца па ўсёй постаці і дае контражурны эфект асвятлення футра, кія і разняволеных кісцяў рук. Валадарнасць позы змякчаецца прыкметамі раскошы, сармацкая ганарыстасць — тонкім псіхалагізмам, святлоценявая экспрэсія — жывапісным натуралізмам.

Больш адкрыта барочная стылістыка прысутнічае ў сакральным жывапісе І.Хруцкага. На жаль, з вялікай колькасці рэлігійных абразоў, якія Хруцкі напісаў па замове Сямашкі, мала што знойдзена. Вядома, што мастак пісаў абразы для іканастасаў царквы пры архірэйскім доме, Аляксандра-Неўскага сабора ў Коўне, царквы св. Іосіфа Абручніка ў Трынопалі, пячорнай царквы Трох Пакутнікаў у Вільні[13]. У альбоме-каталозе мастака рэпрадуктуецца алтарная карціна І.Хруцкага "Святы Казімір" (1849) (гэты святы лічыўся патронам Вялікага Княства Літоўскага і абаронцам уніяцкага ордэна базыльянаў). Постаць Казіміра напісана на першым плане і вылучана з цемры ясным святлом: кароль склаў сваю карону і жазло на алтар са святой кнігай і, укленчыўшы, выразным жэстам рукі звяртаецца да абраза, што вісіць на сцяне. Суцяшальным адказам на гэтае пытанне трэба лічыць яўленне чатырох анёлкаў, якія разам з промнямі святла спускаюць з нябёсаў крыж і вянок. Разам са сведчаннем духоўнай арыентацыі мастака гэты твор дэманструе жыццёвасць барочных традыцый у мастацтве Беларусі. Мастак не мог не ўлічваць барочную эстэтыку храмаў, для якіх пісаў свае творы.

Барочная эстэтыка, што прысутнічае ў творчасці І.Хруцкага, мае знакавы сэнс для беларускай традыцыі, дэманструе нацыянальную адметнасць нашай культуры.

---

[1] Сарабьянов Д.В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер // Сарабьянов. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 72–92.
[2] Алексеева Т.В. Развитие бытового жанра // История русского искусства. Т. 8. Кн. 2. Русское искусство второй трети XIX века. М., 1964. С. 243.
[3] Герчук Ю. Живые вещи. М., 1977. С. 31.
[4] Болотина И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. М., 1989.
[5] Кузнецов С.А. Художник Иван Хруцкий. Проблема интерпретации творчества "среднего художника" XIX века // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 4. Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Л., 1990. С. 82–99.
[6] Іван Хруцкі: Альбом-каталог. Складальнікі Паньшына І. Н., Рэсіна А.К. Мн., 1990.
[7] Коваленская Н.Н. Из истории классического искусства // Коваленская. Избранные труды. М., 1988. С. 58–60.
[8] Кузнецов С.А. Художник Иван Хруцкий. С. 89–90.
[9] Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. Мн., 1992. С. 24.
[10] Brеźgo B. Sztuki piękne w kolegium oraz w akademii oo. jezuitów w Połocku, w XVIII i XIX w. Prace sekcji hist. Tow. Przyjaciół Nauk w Wilnie. III. Wilno, 1938-1939. S. 31.
[11] Lachnicki I. Krótka wiadomość o obrazach Czachowicza, znajdujących się w kolegium akademickim t-wa jezuitów w Połocku. Dziennik Wileński, 1817. T. 6. S. 144–152.
[12] Дробов Л.Н. Искусство Белоруссии. История искусства народов СССР. Т. 5.: Искусство первой половины XIX века. М., 1979. С. 266.
[13] Іван Хруцкі: Альбом-каталог. Мн., 1990. С. 11.

Вінаград і садавіна. Алей, 1830-ыя гг. 27,3x34,2.

Святы Казімір. Алей, 1849. 138,5x101.

Татальны перформанс Людмілы Русавай

Міхась МІРОШНІКАЎ

Канчаткова вызначыць, што такое перформанс, так і не ўдалося. Вельмі паказальнымі былі прэс-канферэнцыя з нагоды І Міжнароднага фестывалю перформансу "Навінкі–99" і яго абмеркаванне, падчас якіх часцей за ўсё гучалі словы "магічны рытуал", "жэст", "акцыя". У імправізацыях мастакі і журналісты не ведалі межаў... Дыскусіі на гэтую тэму працягваюцца і цяпер. А можа, і праўда: калі нешта назваць, дык гэта будзе ўжо не тое, пра што пачыналі размову?

Між тым у Беларусі жывуць асобы, якія больш за 10 гадоў тлумачаць сэнс паняцця "перформанс" сваёй уласнай творчасцю. Адна з іх — Людміла Русава, якую шмат хто ведае і мала хто разумее. За ўсімі плёткамі і публікацыямі пра "хросную маці беларускага акцыянізму" — адкрытая, эмацыянальная жанчына, якая выдатна ведае, што яна робіць, і слухаць якую адно задавальненне...

"Любоў да экс-сцэнарыя жыцця, — кажа Людміла, — часта суправаджаецца маналогам, які нясе схаваны сэнс. Унутраны маналог — вялікая колькасць тэксту, вымаўленага сам-насам. Любоў да вымаўленага слова асабліва пастаянная; неабходная патрэба — заклінанне, мантра, што адухаўляецца дзеямі жыцця. Часта сіла выказанага слова — энергетычны сігнал да дзеяння, у якім схаваны нейкі першапрычынны ўнутрытэкставы сэнс. Мастацтва — лад жыцця, татальны метафізічны перформанс, які сціскае ці расцягвае змест, беспералынны акт пра-выказвання, дакладней, прачытання ўголас нейкага ўнутранага тэксту, які страсна і пакутліва шукае сваёй ідэнтыфікацыі. Чым дакладней, адэкватней інтануецца гэты тэкст, тым глыбейшая медытатыўная сутнасць пасылу, які нясе персаніфікаваны культ слова".

І далей Людміла Русава распавядае: "Галоўным элементам дзеяў у Віцебску была труна — супрэматычны элемент, які перайшоў у архітэктон. Я тры разы ўставала з труны ў вобразе Малевіча... Прафесар Міхась Раманюк сказаў тады: "...гэта быў першы беларускі перформанс. Вас трэба ўжо пры жыцці ўвекавечыць..."

Я скончыла ў Мінскай мастацкай вучэльні імя Глебава педаддзяленне, у 1968–1972 гг. вучылася ў А.Малішэўскага. Дыплом — ён называўся "Пакаранне смерцю нарадавольцаў" — абараняла ў Дубара і Залознага. Крохалеў паабяцаў, што не пусціць мяне нават на парог Мастацкага інстытута....

У інстытуце я вучылася ў Г.Х.Вашчанкі, які на дыпломе ад мяне адмовіўся; мяне ўзяў У.І.Стальмашонак пад сваю апеку — ён мяне проста выратаваў. Па размеркаванню я трапіла ў Віцебск. Віцебск ляжыць паміж Мінскам і Піцерам... Цяпер жыву ў Мінску...

На пачатку 1990-ых былі адны скандалы і разборкі. Хтосьці з'язджаў, хтосьці ўжо з'ехаў... Шчыра кажучы, мне ўсе надакучылі яшчэ з выстаўкі на Машэрава. Дзесьці ў 1992 з'явілася "Шостая лінія". Галерэі маглі з'яўляцца і знікаць, але заўсёды былі 10 чалавек, якія вызначаюць сітуацыю, — тыя ж В.Пятроў, А.Клінаў...

Я вельмі разлічвала на новую змену, але ўся мая змена з'ехала ў Дзюсельдорф. Я мела ілюзію наконт маладой генерацыі, і ў выпадку з "Шостай лініяй" я гэта добра ўбачыла. У 1990-ыя мы з Ігарам Кашкурэвічам працавалі ў Еўрапейскім гуманітарным універсітэце, і якраз быў першы набор на нашае аддзяленне. Пайшла моладзь. Мы так узрадаваліся: "Да нас прыйшлі!". Гэта былі Кашкараў, Ляўчэня, А.Лунёў (Полацк)... Новая генерацыя... Цяпер адны з іх у Дзюсельдорфе, іншыя — тут, але ім нічога не трэба. Вось уся гэтая гісторыя з "Шостай лініяй". Пакуль яна была, я заклікала зрабіць плынь: кожны месяц — акцыя, і ўжо 12 чалавек паспяваюць выступіць за год. І я гэтую ідэю ўсяляк культывавала. Але людзі не зразумелі. Яны проста тусоўшчыкі... Яны жахліва баяцца быць "саўкамі", і менавіта таму цяпер яны ў Дзюсельдорфе. Яны не зразумелі складаных працэсаў **тут** — і тым больш яны не зразумеюць працэсаў **там**. У Дзюсельдорфе Дурэйка, Шутаў, Кашкараў, Логінаў; Ляўчэня паехаў, збіраюцца Галуза, Света Зябкіна, яшчэ некалькі...

"Прывітанне, Ван Гог...". Верасень 1994 г., Галандыя, Ньюн пад Эрдховенам. Фота В. Саўчанкі.

Аддзяленне мастацкай крытыкі ЕГУ, якое ў 1990–1993 гг. імкнуліся зрабіць мы з Кашкурэвічам, праваліласяя. Кіраўніцтва запрашае мясцовых мастакоў, у тым ліку мяне, толькі пасля новага маскоўскага канцэптуаліста. Няхай людзі з Масквы прыязджаюць — але ж і ў нас ёсць людзі, у якіх, пакуль яны жывыя, ёсць пра што спытаць, людзі, якія думаюць працэсамі.

У 1993 г. быў поўны распад. Усе стаміліся, хтосьці проста дэградаваў. Я асабіста тады захварэла. У гэтым годзе мне паставілі дыягназ, і я была, як кажуць, вольная.

Я лічу, што ў майго пакалення была нейкая воля да дзеяння, быў шраг асобаў. Цяпер мы стомленыя, зламаныя жыццём і хочам, каб было элементарнае: пляцоўка, асяроддзе, каб было куды запрасіць, каб не было сорамна. Пакуль існавала "Шостая лінія", яе ўсе бэсцілі, усё рабілася для таго, каб яе хутчэй не стала; цяпер — ёсць пакаленне эстэцнікаў, якія думаюць толькі пра "абгортку"... Мы з І.Кашкурэвічам марылі пра Цэнтр сучаснага мастацтва. Музей сучаснага мастацтва, па ідэі, мусіў быў пэўным чынам падмяніць "Шостую...", але ў людзей, якія стаяць наверсе, іншыя ўстаноўкі.

Мой філасофскі напрамак — постструктуралізм. Сімвал светастварэння я ўяўляю сабе як дрэва. Для мяне існуюць праблемы месца, часу, прасторы, формы... Я зразумела, што такое форма, сінхроннасць элементаў, арнаментальных радоў. Здараюцца сінтэзаваныя асобы... Шмат хто здзіўляецца, што мая творчасць ідзе як бы плямамі і вызначыць сярэдні ўзровень складана...

Я вельмі люблю жыццё. Маё жыццё — як кіно, я б хацела мець уласнага фатографа, залу... Я абсалютна вольная, пазіцыя назіральніка мяне цалкам задавальняе. Мае перформансы — гэта не рэалізацыя мяне як актрысы, якая не адбылася. Я ўрабіла поле, на якім вырасціла кветкі, і цяпер сачу за імі...

У мяне тое ж, што ў Ралана Барта: усё ідзе з адной плыні — постмадэрнізм, канцэптуалізм і інш. Пэўны час для мяне не існуе. Я прысутнічаю там, дзе мяне няма, прадбачу падзеі... Можна ўвайсці ў вобраз, але трэба ўмець з яго і выйсці. Многія знаёмыя дайшлі да мяжы, за якую нельга, — і трапілі ў псіхіятрычную бальніцу. Маё пакаленне сустракаецца пераважна на пахаваннях...

Я гатова падпісацца пад усім, што кажу і раблю. Не цярплю халтуры, паўтарэння. Ніколі не паўтараюся — гэта смерць..."

На стар. 37

Перформанс "Муміфікаваны ліст. Пастскрыптум 8/1". 2 ліпеня 1996 г., галерэя "Саляныя склады", Віцебск. Фота В. Сазыкінай.

Перформанс "Назад". 2 снежня 1997 г., галерэя "Шостая лінія", Мінск. Фота У. Юрчанкі.

Марна спрабаваць вызначыць у Русавай самы значны перформанс. Усе яны былі падзеямі ў краіне, дзе культурнае жыццё не заўсёды вылучалася шматвобразнасцю. "Творчая біяграфія" Людмілы — гэта ўдзел у прыкладна 60 праектах, каля 30 з якіх мастачка лічыць "чыста авангарднымі". Пачатак — сумесныя з Ігарам Кашкурэвічам акцыі пад агульнай назвай "Супрэматычнае ўваскрэсенне Казіміра" на выстаўках "Казімір Малевіч — 110" у Віцебску (4.11.—4.12.1988 г.), "Ажыўленне Казіміра" у РМГ БСМ Мінска (23.02.—10.03.1989 г.) і "Супрэматычнае ўваскрэсенне Казіміра" ў Маскве, у Перасветавым завулку (23.05.—10.06.1990 г.).

Аматар і знаўца мастацкай метафізікі і эзатэрыкі, майстар тэкстылю, Русава стварыла свой непаўторны інструментарый — шматварыянтную сістэму графічных сімвалаў, будыйскія пасудзіны і тканіны розных колераў і фактур. У перформанс "Самаідэнтыфікацыя, або Цела фарбы", які адбыўся ў мінскай "Шостай лініі", нават уваходзіла фаянсавая пасудзіна з адрэзанымі валасамі...

У рытуале муміфікавання (2.07.1996 г.) на "Саляных складах" Віцебска былі задзейнічаны аднаразовыя шпрыцы, шкляны слоік ад мёду і мінскі пясок. Тады былі прамоўлены этапныя словы: "Я — ёсць і мяне — няма, і ёсць — становіцца я. Мастацтва лепш за жыццё, але само жыццё — лепш за мастацтва...". Людміла апранула хустку з кабалістычнымі знакамі, якая закрывала ніжнюю частку яе твару, і абкружыла сябе сінім магічным сімвалам, матэрыялізаваным на ваце з дапамогай некалькіх шпрыцоў...

"Малевіч. УНОВИС. Сучаснасць" — гэтак называўся II Міжнародны пленэр, прысвечаны К.Малевічу, які адбыўся ў былой сядзібе Цеханавецкага, у Бачэйкаве на Віцебшчыне (1996 г.). У гэты час быў створаны знакаміты "Знак вібрацыі" (1800х150) — бясконцая тканіна з белага лёну з сінім пульсуючым арнаментам па ўсёй даўжыні. Бачым "знакавыя" для Л.Русавай "яму, магілу для цела", і "яму, студню для душы". "... Калі ведаеш, як жывым няма справы да памерлых, калі бачыш, як жывыя мярцвейшыя за памерлых, — хочацца пайсці... і легчы ў зямлю..." Доўгая тканіна мусіла сімвалізаваць мост паміж зямлёй і нябёсамі, з "ямы цела" ў "яму душы".

Перформанс "Назад" (1.05.1997 г., "Шостая лінія", Мінск). "Праз год я зразумела, што трэба злучыць душу і цела. Мяне абкруцілі бінтамі, Дурэйку і Галузе я загадала штурхаць мяне нагамі. Яны вельмі пяшчотна гэта рабілі, але ўсё цела было ў сіняках. Трэба было вяртацца, гэтак і называўся перформанс. Весяліла моладзь, думала, хоць нешта зразумеюць..."

"Крыж, які рухаецца" (3.05.1997 г., "Шостая лінія") — працяг супрэматычна-медытатыўных пошукаў Людмілы, рытуальная дзея, якая скончылася трыманнем слупа з 6 кубоў — архітэктонаў...

"... ёсць жыццё і смерць,
ёсць мастацтва,
жыццё — не мастацтва,
у жыцці няма мастацтва,
не жыццё — мастацтва,
мастацтва лепш за жыццё,
жыццё — толькі частка мастацтва,
смерць — таксама не мастацтва,
смерць — частка жыцця...
... ёсць жыццё смерці,
ёсць смерць жыцця,
смерці мастацтва — няма,
ёсць мастацтва жыцця, —
паміраючы, жыць жыцця жыццё,
пражываючы смерці смерць;
ёсць жыццё мастацтва жыцця, —
жыць і жыццё і смерць... дзеля мастацтва..."

— гэта тэкст, прамоўлены на перформансе "Пасля" (2.12.1997 г., "Шостая лінія"). У атрыбуты выступу ўвайшоў... аўстра-венгерскі нож часоў Першай сусветнай вайны. "Здымкі Вавэна Юрчанкі, асістэнт Алена Дарашэвіч. Я ёй адсекла валасы аўстра-венгерскім нажом. Яна мужна перанесла акцыю. Я там памыла падлогу галавой, чыста ўмоўна, вядома: вымыла круг, а потым упусціла туды Дарашэвіч. Прайшлі чуткі, што я буду адсякаць ёй галаву..." — каментуе Людміла.

Выстаўка "Вечная самадысцыпліна" ў "Студыі 500" Бостана ў ЗША 5 мая — 1 чэрвеня 1997 г., піцерская "Муміфікацыя гуку" 1 ліпеня 1998 года з інсталяцыяй з паперак... Пералік можна доўжыць.

"Падчас Пятроўскага фестывалю (I Міжнародны фестываль перформансу "Навінкі-99", РМГ БСМ, Мінск, 7—11 верасня 1999 г.) я ў чарговы раз вырвалася з шпіталя. Заўсёды мела непрыязь да "агалёнкі", але ў мяне быў такі пратэст супраць анкалогіі і смерці, што я нават распранулася..."

Людміла Русава, Саша Зайцаў. "Praecipitatio"

"Агалены па пояс перформер уносіць на руках у прастору дзеяння абкручаную медыцынскім бінтам агаленую жаночую постаць, на галаве якой аўдыёнавушнікі. Жаночае цела ў індыферэнтным стане. Затым мужчына навязліва, на працягу доўгага часу ўмешваецца ў межы глядацкай аўдыторыі, прымушаючы яе ўставаць і перадыслацыравацца. Урэшце пераносіць цела з перыферыі ў цэнтр, дзе, паклаўшы на чорны квадрат матэрыі, пачынае павольна пераразаць бінты, агольваючы постаць, пасля чаго, таксама павольна, апранае яе ў чорную сукенку і камізэльку. Падчас усяго дзеяння атлетычная мужчынская постаць — у непарушным стане, у кантраст з цалкам зрэлаксаванай і фруструстраванай жаночай. Узняўшы і ўсадзіўшы яе на сабе, ён выходзіць з залы..." (Цыт.

Перформанс "1/8 — муміфікаваны знак". Міжнародны пленэр "Малевіч. УНОВИС. Сучаснасць", былая сядзіба Цеханавецкага Бачэйкава на Віцебшчыне. Фота М. Шмерлінга.

па: Першы Міжнародны фестываль перформансу "Навінкі–99". Мінск, Беларусь: Каталог. Мн., 1999. С.14. Аўтар тэксту В.Пятроў.)

23 чэрвеня 2000 года ў Галерэі візуальных мастацтваў "NOVA" адбылася прэзентацыя кнігі вершаў Л. Русавай "Наскрозь", якая прайшла ў выглядзе перформансу "Муміфікацыя гуку — II". Тых, хто прыйшоў павіншаваць мастачку, набралася поўная зала. Седзячы каля доўгага стала з папяровымі караблікамі, Людміла прачытала свае творы. Усе. Акцыя працягвалася каля дзвюх гадзін, у цішыні хутка мяняліся інтанацыі голасу — ад высокіх нотаў Людміла даходзіла амаль да шэпту. Потым частка слухачоў падышла па аўтографы, большасць разыходзілася моўчкі... Людміла зноў засталася адна ў сваёй недасягальнай адзіноце...

Пры існаванні якой-небудзь праблемы маецца на ўвазе існаванне варыянтаў яе вырашэння. Напрыклад: прыняць халодны душ, схадзіць да ўрача, заняцца медытацыяй... Галоўным "дасягненнем" заходняй цывілізацыі ўяўляюцца не суперкамп'ютэры, а сітуацыя татальнай адзіноты ў гэтым свеце, дзе душа аддзелена ад цела, а сапраўдныя каштоўнасці падменены ўсялякімі задавальненнямі масавай культуры, якія ўводзяць у свет ілюзій і пакут, што бачым у асноўных тэмах "індэнтыфікацый" і "муміфікацый". Такім чынам, праблема "ўнутранай эміграцыі", як і праблема "раздваення", аднолькава актуальныя для заходняга і постсавецкага грамадстваў з антычным культам цела і хрысціянскім — душы. Адзіным выйсцем для мастака застаецца фіксацыя і муміфікацыя станаў.

Ёсць у акцыянізме шмат сумных "выбухаў" падсвядомасці, хапае і сур'ёзных магічна-мастацкіх дзеянняў. Цікава, колькі спатрэбіцца часу, каб на афіцыйным узроўні прызнаць актуальнасць акцыянізму? Магчыма, столькі, колькі прайшло ад футурызму да перформансу...

Людміла Русава застаецца адной з самых яскравых постацяў у беларускім мастацтве 1990-ых. Яна яшчэ здольная стварыць новую сенсацыю і ў чарговы раз змяніць стэрэатыпы нашай творчай моладзі.

На стар. 39.

Перформанс "Крыж, які рухаецца". 3 мая 1997 г., галерэя "Шостая лінія", Мінск. Фота Д. Елісеева.

Сярэдневяковае мастацтва і духоўны ідэал

Алена ЯСКЕВІЧ

Спрадвечная Ахоўніца Беларусі

Сярэдневяковае мастацтва (і старабеларускае ў прыватнасці) імкнулася пазбавіць чалавека "звярынага аблічча", уладарнасці ніжэйшых, біялагічных пачаткаў. Гэтым тлумачыцца духоўны, у значнай меры аскетычны змест старабеларускай кніжнасці, якая абвяшчала свайму народу і Сусвету невычэрпную радасць чалавечага існавання. Старабеларускае мастацтва рашуча адмаўляла не толькі таталітарна-прагматычнае, жорсткае стаўленне да якога-небудзь народа, замах на яго крывавае фізічнае вынішчэнне, духоўна-культурную асіміляцыю з-за нейкіх часовых геапалітычных выгад і ідэалагічных канцэпцый.

Усё нацыянальнае ўводзілася ў Храм Божы, прасвятлялася і асвячалася на нябачных шляхах узыходжання, вышынях народнага Духу. Няскоранасць беларускага Духу спраўджвалася ў разуменні неабходнасці пакут і выпрабаванняў для ачышчэння, набліжэння да светлай жыццёвай радасці. Нездарма Францішак Скарына, у чымсьці атаясамліваючы сябе з прамудрым Саламонам, пісаў: "Не просил еси собе дней многих, ни богатства, ниже душ врагов... , но жадал еси собе только мудрости".

Божая Маці сталася духоўным апірышчам, калі руйнуюцца мары і, здаецца, бездань раскрываецца пад нагамі.

Багаслоўскі сэнс іконы "Неапальная Купіна" Я.Трубяцкой бачыў і ў выяўленні "праламлення адзінага сонечнага промня Божага ў шматколерны спектр анёльскіх чыноў, што сабраліся вакол Божай Маці і праз Яе ўладараць над стыхіямі свету. У гэтым атачэнні кожны дух мае свой уласны колер; але той адзіны прамень, з якім спалучаецца Божая Маці, той агонь, які праз Яе свеціць, аб'ядноўвае ў Ёй усю духоўную гаму нябеснага спектра: ім гарыць на іконе ўвесь шматколерны свет, анёльскі і чалавечы. Святыня "Неапальная Купіна" выказвае сабою ідэал прасветленага і праслаўленага тварэння, якое змяшчае ў сабе агонь Божага Слова, у ім гарыць, але не згарае"[1]. І карані такога невынішчальнага духоўнага гарэння ў маленні за род чалавечы сягаюць у якасна вышэйшае разуменне любові, разуменне і ўспрыманне любові ўжо новазапаветнае як асноватворнага закону Сусвету.

Цудадзейная ікона Пухлаўскай Божай Маці належыць да выяў свята Пакрова Царыцы Нябеснай. Гэты іканаграфічны тып склаўся паводле класічнай сцэны Узнясення, адтуль перайшла і поза-пастава Багародзіцы ў ракурсе, з узведзенымі рукамі.

Найстаражытная з беластоцкіх пухлаўская парафія ўзнікла дзесьці каля 1500 года. Пра яе ўзнікненне захавалася прыгожая легенда. Адзін няшчасны чалавек вельмі пакутаваў ад апухлых ног. Жыў ён пад ліпаю ў пахілай хаціне. Аднойчы, звяртаючыся да Госпада з гарачымі малітвамі, ён прыкмеціў на старой ліпе ікону Божай Маці ў ззянні, зусім як жыровіцкія пастушкі — ікону "Замілаванне" на грушы.

Сваім цудадзейным ацаленнем ад пухліны пакутнік даў назву мястэчку. Цудадзейная ікона (на месцы яе з'яўлення ў 1580 г. была пабудавана царква) стала прадметам ушанавання з боку шматлікіх пілігрымаў, багамольцаў, лірнікаў. Людзі, якія спадобіліся ацалення, вешалі ахвяраванні на сцяне храма каля іконы і запісвалі сведчанні пра час і факты ацаленняў (1646, 1710, 1732, 1812, 1830, 1855 гг. і інш.). Першы пухлаўскі храм існаваў да 1755 г. Аднаўленне царквы пасля пажару было распачатае старостам нараўскім Янам Вільчэўскім. Новая царква адбудоўваецца ў 1768 г. Чарговыя рэканструкцыі (1852, 1864 гг. і інш.) цалкам змянілі выгляд храма.

Цудадзейная ікона мела пазалочаную рызу, багаты раслінны арнамент. Пасля рэстаўрацыі яе змясцілі злева ад іканастаса. Захаваўся таксама народны верш-услаўленне Пухлаўскай іконы XVI–XVII стагоддзяў (вядомы ў перакладзе са старабеларускай на сучасную беларускую мову Міколы Гайдука).

Паводле старазапаветных звычаяў, асноўным захавальнікам і абаронцам узаемнай любові быў праведны "шлюб як вялікая Таямніца, Промысел Божы і лёс, шчаслівы ці няшчасны, як ласка звыш"[2]. Але ўжо той факт, што дзіця ахвяруецца праведнымі Іакімам і Ганнаю на служэнне Госпаду, адкрывае driключавы ахвярны характар новазапаветнай любові. Як сказаў апостал Іаан Багаслоў: "Любоў дасканаліцца з намі на тое, каб мы мелі адвагу ў Дзень Суда, бо які Ён, гэткія й мы ў гэтым свеце" (1 Ін. 4:17). Гаворка ідзе пра любоў, роўную святасці, падзвіжніцтва як дар веры. І гэтае пачуццё, рэшту раю на зямлі, што не могуць знішчожаць аніякія сусветныя катаклізмы, грэх першых людзей і хвалі Сусветнага Патопу, паводле хрысціянскай аксіялогіі, нясе сабой у праваслаўным хрысціянстве таінства шлюбу. Згодна з візантыйскай традыцыяй, паміж манаскім жыццём і цнатлівым хрысціянскім шлюбам не бачылася асаблівай розніцы. Вельмі яскрава хрысціянскае ўзыходжанне да любові-веры ўсхваляе "Акафіст святым мучаніцам Веры, Надзеі, Любові і ма церы іх Сафіі": "Любы святая, серафимским пламенем любве ко Господу горящая, обнови окамененная и изсохшая сердца наша, возжги в нас, оскудневших любовию, свет любве, да возлюбльше Господа и вся ближняя наша"[3].

Эвалюцыю душы чалавечай, якая набліжаецца да стану любові-агапіі, даносіць іканаграфічны сюжэт Народзін Хрыстовых. На ніжняй частцы іконы, пад Багародзіцай, Збаўцам, Анёламі, мудрацамі, задуменна сядзіць Іосіф, якога спакушае нячысты дух у абліччы пастуха, апранутага ў авечую шкуру. Ён трымае ў руках ссохлую, каржакаватую палку, як бы нагадваючы Іосіфу, што як ад яе, так і ад яго, старога, не можа быць ужо нашчадкаў. Але ў тым, відаць, найперш і ёсць святасць бясхітраснай душы Іосіфа Абручніка, моц яго веры, што, нягледзячы на ўсе глыбінныя і жахлівыя сумненні, ён падпарадкоўваецца, адрозна ад прааўцоў Адама і Евы, Анёлу Гасподняму, які звеставаў не баяцца прыняць жонку сваю Марыю. Такое духоўнае перараджэнне — правобраз сучаснага манаства, калі дзеля Хрыста адракаюцца ад кахання зямнога, ад спакусы слухацца плоцкіх поклічаў свецкага жыцця. Відаць, таму на лепшых іконах смаленска-наўгародскай школы глыбінны позірк Дзевы Марыі скіраваны менавіта ўніз, на ледзь заўважныя рожкі пастуха-спакушальніка.

Явіла Сябе Царыца Нябесная і апякункаю цнатлівага хрысціянскага шлюбу праз старабеларускія цудадзейныя іконы — Феадораўскую "Замілаванне" і Чанстахоўскую Адзігітрыю. Зазначым, што Феадораўская Елеуса была вянчальнай іконай полацкай князёўны Брачыславы (у святым хрышчэнні Параскевы) з Аляксандрам Неўскім. Першы ж цар дынастыі Раманавых Міхаіл Фёдаравіч быў блаславёны пры абранні яго ўладаром рускіх зямель старыцаю, царыцаю Марфаю, менавіта Феадораўскаю святыняю 14/24 сакавіка 1613 года ў кастрамскім Іпаціеўскім манастыры. У Маскоўю ікона была прынесена старыцаю Марфаю са старабеларускіх зямель.

Паводле святаайцоўскага падання, падобна архангелу Рафаілу, служыцелю Божых лекаванняў, спадарожніку праведнага Тавіта, Божая Маці як найсвяцейшая і найчысцейшая з дзеў спрыяе светламу раю шлюбнага яднання. (Чытай далей у № 5, на с. 6.)

Менавіта на спрадвечных хрысціянскіх каштоўнасцях засяроджвае нашу ўвагу ў "прадмове" да "Деаний светых Апостол книг..." Ф.Скарына: "...веру, надежду, любовь проповедали суть, дабы Иные на свете збирали сокровіа, иные крепости, иные богатства, иные премудрости, не наследуючи сего суетнаго и отменнаго веку, не боячися мучителей, ни смерти, ни диавола..."[4].

Лічыцца, што кожная падзея біблейскай гісторыі — няўлоўны правобраз дзеяў наступных, таму ў ахвяры, да якой заклікаецца Іосіф Абручнік, чуецца аскетызм гарэння да крыжа, адрачэння ад плоцкіх жарсцяў. І як светлы вынік гэтай ахвяры — грамнічны вокліч "Ныне отпущаеши!" Сімяона Богапрыімца і адначасна — прадчуванне той зброі, што, паводле сюжэтаў ікон "Памякчэнне злых сэрцаў", "Сямістрэльная", "Страстная", "Васільеўская", з'явіцца і перародзіць душу і сэрца Дзевы Марыі пасля прыняцця адкрыцця пра жахлівыя святыя мукі Яе Сына дзеля Выратавання грахоўнага чалавецтва. Пра неабходнасць такіх святых пакут, каб збавіць людзей ад мярзотнасці пекла, схаванага пад покрывам свецкага, зямнога жыцця, сведчыць архітэктоніка Купяціцкай іконы, калі на адным

На стар 40.

Чанстахоўская ікона Багародзіцы. Паводле падання, напісана евангелістам Лукою. Святыня прападобнай Ефрасінні Полацкай. Дзень памяці — 6/19 сакавіка.

Ікона Багародзіцы "Неапальная Купіна". Вядомая з 1696 г. на ўсходнеславянскіх землях. Прысутнічае ў многіх праваслаўных храмах Беларусі. Дзень памяці — 4/17 верасня і ў 6-ую нядзелю пасля Вялікадня.

Смаленская ікона Божай Маці. Прыбыла на ўсходнеславянскія землі разам з грэчаскай царэўнай Ганнай. Сын яе Уладзімір Манамах перанёс ікону (3 траўня 1101 года) у смаленскі Успенскі храм. Пашырана ў храмах Беларусі. Дзень яе памяці — 10/23 жніўня.

баку крыжа змяшчаецца Адзігітрыя з Дзіцяткам, а на другім — святое Укрыжаванне.

Чаму прападобнамучанік Афанасій Брэсцкі дорыць аднапляменнаму Міхаілу, сыну патрыярха Філарэта і ігуменні Марфы, першаму цару дынастыі Раманавых, Купяціцкую ікону-крыж? Напэўна, каб засцерагчы яго ад духоўнага збяднення, своеасаблівага прымірэння пекла і раю ў сабе, якое адбылося ў многіх душах старабеларускіх шляхціцаў і магнатаў і праз якое сталіся магчымымі унія, грамадзянскія войны і, урэшце, падзенне аб'яднанай дзяржавы Вялікага Княства Літоўскага і Польшчы. Сведчане таму — лаціна- і польскамоўная літаратура Княства і Кароны, у якой перамагалі матывы апісання жыцця, побыту шляхты, яе вузкапрыватных праблем, захапленне ўласнай высакароднасцю і шыкоўнымі строямі, любоўнымі і палітычнымі інтрыгамі, шматлікімі мясцовымі наездамі. Безумоўна, заняпад славянскіх зямель, палітычная анархія, эканамічны крызіс Рэчы Паспалітай стварылі ненатуральныя ўмовы для выспявання высокіх ідэй. Нават вялікі талент польскага пісьменніка Яна Каханоўскага не мог стварыць гераічнага эпасу народа, хоць яго пяро мела немалую ўладу і пры ўвасабленні эпічных падзей: аповесць "Сусанна", "Паход на Маскву гетмана Хрыстафора Радзівіла" (1581), фрагменты гераічнай паэмы, прысвечанай бітве з туркамі пад Варнай, у якой загінуў Уладзіслаў III Ягелон.

Ікона Народзін Хрыстовых. XV ст. Дзень яе памяці — 25 снежня / 7 студзеня

Шляхце, асабліва польскай ці ўсходнеславянскай, што пераняла польскую культуру, бракавала сапраўднага гераізму, а імкненне да прывілеяў і дабротаў замінала ёй у вайсковай і дзяржаўнай службе. Уяўнага рэлігійнага патрыятызму і філасофіі "залатой сярэдзіны" для стварэння гераічнага нацыянальнага эпасу, безумоўна, было недастаткова. Таму на фоне складаных дзяржаўных і канфесійных катаклізмаў і Пятру Скарзе, і Афанасію Брэсцкаму аднолькава бачыліся заняпад і разбурэнне Рэчы Паспалітай. Пра гэту нібыта наймагутнейшую ў Еўропе дзяржаву гаворыць свяціцель Дзімітрый Растоўскі ў "Слове на свята Прасвятой Багародзіцы Смаленскай, названай Адзігітрыя": няма нідзе радасці ў зласлівым, бядотным, шматпакутным свеце, — і цытуе словы апостала Паўла: "Гора ў рэках, гора ад зладзеяў, гора ад родных, гора ад слова, гора ў гарадах, гора ў пустыні, гора ў моры, гора ў ілжэбраціі" (2 Кар. 12:26). І як пра адзіную нястомную суцяшальніцу ў гэтым свеце апавядае пра Дзеву Марыю Грыгорый Нікадзімійскі: "Табой воистину пріяхомъ, Табою рода человьческаго изнаніе къ своему возвратитися отечеству, Табою отъятся пламенное оружіе, стрегущее вратъ Едемскихъ, Табою врата веселія и радости затворенная отверзошася, Табою надъемся внити въ Царство Небесное, бо Спасенія нашего имамы ходатаицу"[5].

Дзева Марыя набліжае нас да праведнага жыцця Сваёй глыбокай пакорай, не словамі — заступніцтвам за людзей, святлом вечнадзявочай цноты і чысціні. І ў Сваім зямным жыцці пасля спачыну Іосіфа Абручніка Божая Маці праявіла мужнасць, вартую серафімаў, калі працай рук Сваіх зарабляла ежу і адзенне, узрастала са святым Сынам духоўна. Экзегетычны змест "Страсной" іконы, "Сямістрэльнай", "Памякчэнне злых сэрцаў" і ў тым, што для выратавання Чалавецтва Богу Айцу спатрэбілася ахвяра не толькі Сына Свайго, але і Божай Маці; нездарма на святыні Васількаўскай грубы меч людскіх грахоў працінае святыя грудзі Дзевы Марыі. Іканаграфічны сюжэт Пружанскай іконы паказвае Багародзіцу ў малітоўным свячэнні; ёй перадаецца Божае ззянне.

Пасля адыходу Госпада ўсе Яго вучні і паслядоўнікі былі ў прыгнечаным стане, толькі Божая Маці была для "тужлівых вянцом радасці". Яна малілася і за першамучаніка Стафана (стоячы на адной выспе з Іаанам Багасловам), хавала святое цела Іаана Прадцечы; праз пасрэдніцтва Яе святых малітваў у хорамах Марыі Іаанавай спалі вярыгі і анёл Гасподні вывеў першавярхоўнага апостала Пятра з цямніцы. Таму ў "Павучэнні на свята Прачыстай Багародзіцы Данской, месяца жніўня ў 19 дзень" мітрапаліт Дзімітрый Растоўскі параўновае Яе з ваяводаю, а акафістныя спевы называюць "Возбранная Воеводъ побъдительная", бо Яна адцінае пякельныя адскія галовы змея і аднадумцаў яго і, паводле апостала Паўла, зберагае шчырых вернікаў (Ефес. 6:17).

На цудадзейнай Пухлаўскай іконе Прачыстая прыпадабняецца маці-птушцы, якая распасцірае крылы, жадае абараніць дзетак ад хцівых драпежнікаў на шляхах да Нябеснага Іерусаліма, як арліца; заахвочвае птушанятаў Сваіх да лёту, узвышэння сэрцаў уласных да вышыняў Нябесных, у якіх Яна Сама з'явілася ва Улахернскім храме блажэннаму Андрэю і яго вучню Епіфанію, чым засведчыла Канстанцінопалю пра Божую абарону яго ад ворагаў. Божая Маці — гэта і праўобраз лесвіцы Іакава; па Яе малітвах Анёлы сыходзяць да чалавечых малітваў і ўзыходзяць да Бога з Яе святым хадайніцтвам. Яна ўвесь час з сонмам святых вядзе нас у Іерусалім Нябесны.

[1] Трубецкой Е.Н. Избранное. М., 1995. С. 365.

[2] Православное чтение // Московская Патриархия. 1990. № 8. С. 2.

[3] Сборник акафистов. Т. 2. С. 636–637.

[4] Скарына Ф. Творы. Мн., 1990. С. 104.

[5] Проповеди и поучения святителя Димитрия Ростовского. СПб., 1912. Ч. 2. С. 41.

Інфармацыйнае грамадства

Максім ЖБАНКОЎ

Дэвальвацыя каштоўнасцяў класічнай культуры Захаду адбываецца адначасна з "інфармацыйным выбухам", новым вітком развіцця сістэмы масавых камунікацый.

Паколькі вышэйшай каштоўнасцю ў сучаснай культуры становіцца інфармацыя, якая набывае статус асноўнага гаранта грамадскага поспеху, сацыялізацыя з працэсу развучвання кананічнай "культурнай ролі" ператвараецца ў пагружэнне ў разнапланавы, размаіты і супярэчлівы інфармацыйны хаос. Гарманічны гмах класічнай культуры перабудоўваецца ў "глабальную вёску" Маршала Маклюэна (Marshall McLuhan), дзе ў прынцыпе ўсе могуць ведаць пра ўсіх і пра ўсё, але толькі на ўзроўні павярхоўнага, прафаннага знаёмства, характэрнага для архаічнай "беспісьмовай" культуры. Замест лагічнага ланцужка паняццяў прапануецца яркая "карцінка". Так, скандал Клінтан — Моніка быў растыражаваны праз Інтэрнет па ўсяму свету ў папулярным жанры вясковай плёткі.

"Мазаічны" лад сучаснай культуры выяўляецца праз разбурэнне традыцыйнай сістэмы каштоўнасцяў і прызнанне кожнай інфармацыйнай крыніцы ў якасці раўнапраўнага агента камунікацыі. Сучасная культура хаатычная і фрагментарная, яна не мае завершанага "плана" і выразнай сацыяльнай іерархіі. Галоўная аб'ектыўная характарыстыка інфармацыйнай прасторы — ужо не якасць, а шчыльнасць, насычанасць. Ранейшыя пошукі аптымальнай формы кіравання грамадствам змяняюцца імкненнем стварыць максімальна эфектыўнае "творчае бязладдзе", якое дасць індывіду свабоду выбару формы і зместу інфармацыйных кантактаў. Характэрнай рысай сучаснай інфармацыйнай прасторы становіцца яе прынцыповая нелінейнасць. Сэнс узнікае як вектар, як вынік перасячэння рознаскіраваных інфармацыйных патокаў.

Адукаванасць як умельства засвоіць і скарыстаць "чужы" сацыяльны сцэнарый больш не з`яўляецца падставай поспеху. Сістэмнасць ведання саступае месца здольнасці разняволена рухацца па розных узроўнях інфармацыйнай прасторы. Інфармацыйны плюралізм, інфармацыйная канкурэнцыя размываюць звыклую сістэму каштоўнасцяў, вяртаюць карыстальніка на ўзровень дарацыянальнага "схоплівання" знакаў, які Ралан Барт (Roland Bart) пазначаў як "нулявую ступень пісьма". Культурная праграма індывіда пастаянна мяняецца, "аднаразовая" інфармацыя слізгае па паверхні, не пранікаючы ў глыб свядомасці, не паспяваючы стацца часткай уласнага досведу. Падобны "сёрфінг", кожны раз звязаны з вырашэннем канкрэтнай задачы, у чыста практычным аспекце зазвычай бывае досыць паспяховым. Аднак насамрэч ён прызвычайвае карыстальніка да спрошчанага, "рэкламнага" стылю стаўлення да рэальнасці.

Прыёмнік, які ўвесь час працуе ў машыне ці офісе, звыклае тэлешоу ў суботу вечарам... "Нахапанасць" замяняе разуменне, сістэмна арганізаванае бачанне свету змяняецца наборам выпадковых уражанняў, спалучаных паводле свабодных асацыяцыяў. На гэты конт Умбэрта Эка дасціпна заўважыў: "Калі б Маргарэт Мітчэл (аўтар "Знесеных ветрам". — **М.Ж.**) зазірнула ў Сусветнае павуцінне, яна напісала б "Памінкі па Фінегану". Джэймс Джойс заўсёды жыў у Сетцы". Авангардысцкая тэхніка "плыні свядомасці" пачатку стагоддзя сталася штодзённай звычкай у яго канцы.

Відавочна, што сучасныя мас-медыя ўсё больш яўна набываюць статус асноўнага культуратворчага фактару. СМІ фарміруюць шкалу каштоўнасцяў, уплываюць на моду і стыль паводзінаў, дыктуюць палітычны выбар і вызначаюць аб'ём продажу новага музычнага твора ці медычнага прэпарата. Мас-медыя не ствараюць індывідуальнасці, яны выштукоўваюць персанажы. Мас-медыя не ствараюць новых сацыяльных з'яваў, яны дапамагаюць іх заўважыць і прапануюць простыя тлумачэнні.

У сітуацыі адсутнасці палітычнай цэнзуры мас-медыя самі выступаюць у ролі своеасаблівага цэнзара. Тое, што не трапіла ў мас-медыя, практычна не ўплывае на жыццё грамадства. "Гэтага не было б, калі б пра гэта не расказалі ў вячэрнім выпуску навінаў". І наадварот: калі расказалі, значыць было. Папулярная формула Маршала Маклюэна "The Media is The Message" ("Медыя ёсць само пасланне") набывае тут літаральны сэнс. Класічны прыклад: калі ў 1939 годзе Орсан Уэлс (Orson Welles) зрабіў інсцэніроўку "Вайны светаў" для радыё ў выглядзе "прамога" рэпартажу з месца падзеяў, у студыю пачалі тэлефанаваць "сведкі" з усёй Амерыкі і паведамляць пра з`яўленне прыхадняў. Яны гэта "ўбачылі"! Мы жывём у інфармацыйна афарбаванай культурнай прасторы, і гэта адзіная знаёмая нам рэальнасць.

Даступнасць і максімальная засваяльнасць паслання мас-медыя мае свой адваротны бок. Змест інфармацыйнага пакета жыве адзін дзень і адразу забываецца. Аўдыторыю трэба заваёўваць кожную раніцу нанова. Сярод апрабаваных тактыкаў зваблівання аўдыторыі амерыканскі спецыяліст па масавых камунікацыях Роўленд Лорымер (Rowland Lorimer) называе наступныя:

— эфект нечаканасці, або "інфармацыйны шок";

— сэнсавы мантаж (ненатуральна прыгожыя дзяўчаты-дыктары з "Метео-ТВ", эфектны мужчына Антоніо Бандэрас у рэкламе калготак і г. д.);

— выкарыстанне чалавечага фактару (апірышча на культурныя архетыпы, агульначалавечыя жарсці і пачуцці, забабоны і страхі);

— квазіадраснае пасланне (паводле прынцыпу "гэта магло б здарыцца з табой" ці "менавіта табе без гэтага ніяк не абысціся");

— частату ўзнаўлення той самай інфармацыі (колькасць паўтораў песні па радыё ці рэкламных ролікаў па тэлебачанню непасрэдна звязана з узроўнем папулярнасці тавару, хоць досыць хутка ўзнікае эфект прызвычаення, што неўзабаве можа праявіцца ў агрэсіўным непрыняцці празмерна надакучлівай прапановы);

— аптымальную моўную палітыку (мова мусіць улічваць адметнасці аўдыторыі, каб адпаведна будаваць сумоўе. Вядома, што радыёслухачу неабходна 6–8 секундаў, каб "уключыцца" ў інфармацыю).

У якасці рэзюме можна згадаць выказванне медыёлага Аўраама Моля: "Чалавек заўсёды цікавіцца іншым чалавекам, а грамадства патрабуе, каб ён цікавіўся ідэямі". Значыць, ідэю неабходна "ўпакаваць" у чалавечую гісторыю. Таму мас-медыя пастаянна прапануюць нам стракаты набор "ідэяў з чалавечым тварам", якія часта ўзаемаадмаўляюць адна адну.

"Перагружанасць" інфармацыйнай прасторы, пра якую згадвае Бадрыяр, у сваім скрайнім выяўленні можа ператварыцца ў паток "белага" шуму, запамежную сэнсавую "запоўненасць", тоесную "незапоўненасці" белага аркуша, вольнага ад якога б там ні было "паслання". Надрыўнае хаатычнае шматгалоссе мас-медыя, якія істэрычна намагаюцца перакрычаць адно аднаго, можа аднойчы стацца нулявым па інфармацыйнай насычанасці. Тады кожнае з мас-медыя, працуючы ў рэжыме аўтакамунікацыі, будзе чуць толькі само сябе.

Аднак гэтая сумная перспектыва мае шансы стацца рэальнасцю адно ў тым выпадку, калі ўсё ўзрастаючы паток медыя-паведамленняў будзе гучаць на адной і той самай хвалі. Найбольш натуральны і прадуктыўны выхад з сітуацыі інфармацыйнай перагрузкі — своечасовы сыход на лакальныя рынкі. Па сутнасці, гэта азначае адмову ад традыцыйнага разумення "масавасці" СМІ як глабальнага ахопу аўдыторыі на карысць пошуку сваёй прыватнай субпрасторы, уласнага фрагмента ў агульнай мазаіцы сучаснай культуры.

Новы інфармацыйны парадак трактуе масавасць найперш як агульнадаступнасць і максімальную дэмакратычнасць інфармацыйных крыніцаў. У гэтай сітуацыі медыя-прастора істотна мяняе сацыяльную прастору. Працоўных месцаў пазбаўляюцца тыя, хто не валодае камп'ютэрам і не знаёмы з асновамі Сусветнага Павуціння. Ва ўмовах інфармацыйнага грамадства традыцыйная граматнасць усё часцей падмяняецца камп'ютэрнай граматнасцю, а здольнасць да інтэрпрэтацыі — наборам неабходных тэхнічных прыёмаў.

Узнікаюць і новыя мадэлі адхіленняў у нармаваных паводзінах. Тут найперш маюцца на ўвазе *хакеры* — узломшчыкі інфармацыйных базаў, сеткавыя авантурысты, якія дрэйфуюць па Інтэрнэту ў пошуках прыгодаў. У гэты шэраг можна залічыць і сеткавую парнаграфію, і так званы "кіберсекс", а таксама сеткавыя махінацыі, да прыкладу, крадзеж з банкаўскага рахунку шляхам падбору "ключа" ці падробкі ідэнтыфікацыйных даных сапраўднага карыстальніка ўкладу.

Разам з тым узнікаюць і новыя формы прафесійнай занятасці, паколькі дзякуючы Інтэрнэту палітычныя межы і геаграфічная адлегласць перастаюць быць перашкодай для прадукцыйнай сумеснай працы. Мінскі спецыяліст па праграмаванню, які працуе ў сваім офісе на амерыканскага заказчыка і на працягу дня шматкроць кантактуе з ім у рэжыме прамога дыялога, — гэта ўжо рэальнасць. Інфармацыя — маёмасць мабільная, і яна не ведае ні межаў, ні мытнага кантролю. Спосаб і аб'ём перадачы інфармацыі вызначаецца найпрост тым, хто яе адпраўляе, і тым, хто атрымлівае інфармацыйны пакет без якога-кольвек узгаднення і пасрэдніцтва.

Такім чынам, звыклы падзел на цэнтр і ўскраіну, метраполію і правінцыю, розныя дзяржавы і рэгіёны для інфармацыйнага грамадства пазбаўляецца сэнсу. Інфармацыйныя рэсурсы роўнадаступныя кожнаму карыстальніку, які ўключаны ў сетку, і даюць магчымасць атрымліваць даныя адпаведна яго індывідуальным запатрабаванням. Мас-медыя інфармацыйнага грамадства з "фарміравальнікаў свядомасці" ператвараюцца ў стваральнікаў своеасаблівага поля магчымасцяў, аўтараў шматлікіх інфармацыйных версій. Вядомы жарт Генры Форда (Henry Ford): "Пакупнік можа набыць "форд" любога колеру пры ўмове, што ён абярэ чорны", — абсалютна не стасуецца з сучасным інфармацыйным рынкам. Інтэрнэт, шматканальнае спутнікавае і кабельнае тэлебачанне даюць карыстальніку самыя шырокія магчымасці выбару.

Тым не менш было б відавочнай аблудай сцвярджаць, што сённяшні спажывец інфармацыйнага прадукту з'яўляецца бясспрэчным гаспадаром становішча. Па-першае, інфармацыйныя рэсурсы Інтэрнета шырокія, але не бязмежныя. Іх структура вызначаецца стваральнікам базаў даных, і карыстальніку прапануюць толькі тое, што стваральнік палічыў патрэбным сюды ўключыць. Па-другое, сеткавыя пошукавыя праграмы тыпу *Yahoo!* ці *Altavista* даволі абмежаваныя ў магчымасцях. Пошук па ключавых словах ці персаналіях змушае перабіраць вялікі спіс крыніцаў, большая частка якіх усяго толькі мімаходзь згадвае пра неабходную вам інфармацыю. Механізмы меркаваных фільтраў інфармацыйных рэсурсаў, пакліканыя рабіць тэматычную выбарку па замове заказчыка, спрацоўваюць як глушыльнік, "размываючы" шуканы матэрыял.

Яшчэ адна праблема звязана з магчымасцю знешняга кантролю за працай карыстальніка інфармацыйнай сеткі шляхам адсочвання наведвальнікаў *Web*-старонак і адрасатаў электроннай пошты. Сутнасць у тым, што аператыўныя даныя аб працы камп'ютэра захоўваюцца не толькі ў ягонай памяці, але і ў памяці сервера, які абслугоўвае даны камп'ютэр у працэсе яго работы ў сетцы. Гэта стварае рэальную магчымасць стварэння "інфармацыйнага дасье" на любога карыстальніка, незалежна ад ягонага месцазнаходжання і сацыяльнага статуса. Назіранне за прыватным сеткавым жыццём грамадзянаў у перспектыве можа зрабіцца адным з інструментаў шантажу і палітычнага віжавання. Ужо на сённяшні дзень гэта тэхнічна магчыма.

Акрамя таго, шматлікасць інфармацыйных крыніцаў не азначае шырокага выбару і якасці інфармацыі. Калі дзяржава з'яўляецца манапольным уласнікам усіх газет у краіне, то ўсе яны будуць пісаць пра адно і тое ж. Але і сам факт наяўнасці, да прыкладу, 42 незалежных каналаў кабельнага тэлебачання не гарантуе якасці інфармацыйнага прадукту. Яшчэ трыццаць гадоў назад Джон Ленан (John Lennon) падчас першага візіту "Бітлз" у ЗША саркастычна заўважыў: "Мне падабаецца амерыканскае тэлебачанне. Трыццаць каналаў — і на кожным адно і тое самае смецце". Фармальна выбар існуе, рэальна яго няма.

Акрамя названых фактараў, даступнасць сеткавых крыніцаў натуральным чынам абмяжоўваецца памерамі платы за падключэнне і карыстанне Сусветным Павуціннем ці кабельным тэлебачаннем. Да таго ж існуюць розныя нацыянальныя стратэгіі фінансавання лакальных інфармацыйных структураў. У Францыі, да прыкладу, ёсць дзяржаўная праграма падтрымкі лакальных мас-медыя. У ЗША, наадварот, падобнае ўспрымаецца як абсурд. Для Францыі лакальныя інфармацыйныя сеткі — люстэрка дзяржаўнай палітыкі, фактар сацыяльнай стабільнасці, рупар улады. Для ЗША — гэта форма прыватнага бізнесу, камерцыйнае прадпрыемства, дзе асноўная гарантыя поспеху — энергія і інтуіцыя ўласніка, зацікаўленага зарабіць болей грошай.

Як мы бачым, рэаліі новага інфармацыйнага парадку не залежаць ад узаемаадносінаў мас-медыя і ўлады. Інтэрнэт — не гарант дэмакратычных свабод, а толькі адна з іх магчымых перадумоваў. Камп'ютэрызацыя змяняе структуру занятасці, але не здольная перамяніць палітычных ці рэлігійных перакананняў. У першым з разгледжаных намі выпадкаў ("французскі варыянт") СМІ садзейнічаюць узмацненню агульнага ўплыву дзяржавы на жыццё грамадства, у другім ("амерыканскі варыянт") — садзейнічаюць дасягненню прыватных бізнесавых мэтаў. Мас-медыя з'яўляюцца адно толькі сродкам, прыдатным для дзеяння ў любым вектары. Агульным у абодвух кірунках ёсць пошук аптымальнага спалучэння формы падачы матэрыялу, прывабны для спажыўца змест і даступныя кошты.

Слушна мяркуючы, што фінансавая дапамога звонку не будзе доўжыцца вечна, стваральнікі сеткавых інфармацыйных базаў ужо цяпер плануюць атрымліваць асноўны прыбытак за кошт змяшчэння на сваіх *Web*-старонках рэкламы, падпіскі на *Web*-часопісы, а таксама за кошт аплаты адрасных інфармацыйных пакетаў, што паступаюць на персанальны камп'ютэр па жаданню заказчыка.

"Мазаічная" культура інфармацыйнага грамадства можа атрымаць сваё адэкватнае адлюстраванне толькі шляхам стварэння "мазаічнага" інфармацыйнага прадукту, які складваецца з разнастайнага набору максімальна персаніфікаваных прапановаў, здольных улічыць як стабільныя, так і аператыўныя запатрабаванні спажыўца. З гэтага можа адбыцца своеасаблівае адраджэнне традыцыйных медыя-тэхналогіяў (выпуск перыядычных выданняў, стварэнне дайджэстаў рознай тэматыкі, маніторынг прэсы на нейкую тэму, рэфератыўны агляд і г. д.), здольных існаваць і ў неабсяжных прасторах Сусветнага Павуціння.

Бясспрэчная перавага новых інфармацыйных тэхналогій — гэта аператыўнасць, высокая хуткасць, дастаткова шырокая база даных практычна па ўсіх сферах жыцця грамадства і унікальная магчымасць стварэння бесцэнзурнай культурнай прасторы. У той жа час новы інфармацыйны парадак непазбежна скарачае колькасць "жывых" чалавечых кантактаў, перасоўвае сацыяльныя стасункі ў віртуальную сферу.

Папулярны вобраз — "грамадства адзінотнікаў", кожны з якіх не выходзіць на людзі, аддаючы перавагу камп'ютэру. Гэта зусім не мастацкая гіпербала. У Сетцы можна ўсё: пачуць навіны і пазнаёміцца з дзяўчынай, паслухаць новы дыск і паглядзець фрагменты найноўшага галівудскага блокбастэра, прачытаць поўны збор твораў Віктара Пялевіна і падрабязныя стэнаграмы допытаў прэзідэнта Клінтана, паагітаваць за леварадыкальныя ідэі і заказаць білеты на самалёт, знайсці новую працу і даведацца, як робіцца бомба...

Новая інфармацыйная культура пакуль прапануе нам практычна тое самае, што і традыцыйная: не саму гармонію, а яе магчымасць. Але калі ў традыцыйнай культуры стварэннем гармоніі загадвалі цары і правадыры, кіруючы няўцямныя масы ў бок чарговай Вялікай Ідэі, то ў інфармацыйным грамадстве гармонія становіцца прыватнай справай кожнага асабіста — і ў той меры, у якой індывід здольны эфектыўна далучацца да медыя-сістэмы і прадуктыўна рэгуляваць з ёю свае ўзаемаадносіны.

Калі ў традыцыйнай "класічнай" культуры культурная ідэнтычнасць усведамлялася і будавалася як набор пэўных стандартаў паводзінаў і мыслення, заснаваных на традыцыйных формах трансляцыі культурных каштоўнасцяў, то для "мазаічнай" культуры інфармацыйнага грамадства характэрны шырокі спектр мадэляў сацыяльнай камунікацыі.

Асновай для культурнай ідэнтыфікацыі і самаідэнтыфікацыі тут становіцца выбар канкрэтнай мадэлі інфармацыйнага абмену. Мноства варыянтаў выбару (вербальнае сумоўе, кіно, электронная пошта, тэлебачанне, кабельныя сеткі, камп'ютэр, урадавыя базы даных, электронныя інфармацыйныя бюлетэні, дыскусіі *on-line* ці *chats*, *FM* радыё і г. д. і да т. п.) ствараюць магчымасць самаідэнтыфікацыі сябе ў якасці партнёра па сеткавай гульні, партнёра па бізнесу, удзельніка прафесійнай групы, падпісчыка электроннага бюлетэня, аднаго з групы суразмоўцаў і г. д.

Сучасны чалавек, які актыўна працуе з разнастайнымі інфармацыйнымі тэхналогіямі, яднаецца з глабальнай інфармацыйнай прасторай і праз гэта губляе сваю залежнасць ад лакаль-

нага сацыяльнага і культурнага асяродка. Традыцыйныя нарматывы культурных паводзінаў, якія вызначаюць жыццё індывіда пэўнай супольнасці, у значна меншай меры ўплываюць на таго, хто дзеля працы ці забавы карыстаецца Інтэрнетам.

У Інтэрнэце фарміруюцца зусім новыя мадэлі прамых асабовых кантактаў, для якіх адлегласці і палітычныя межы становяцца досыць умоўнай перашкодай. Новы інфармацыйны парадак непазбежна падштурхоўвае да крызісу грамадскія сістэмы, заснаваныя на дамінаванні ўлады замкнёных элітаў і манапольных ідэалогіяў. Пашырэнне магчымасцяў Сусветнага Павуціння натуральным чынам будзе ўплываць на зніжэнне аўтарытэту нацыянальных культураў, якія паступова ператворацца з базавага фактару цывілізацыі індывіда ў адзін з раўнапраўных элементаў “мазаічнай” культуры інфармацыйнага грамадства. Нацыянальна-этнічныя культурныя дамінанты натуральным чынам зменяцца на сацыяльна-эканамічныя. Новая інфармацыйная прастора ўжо фарміруе новы тып сацыяльнага дзеяння, заснаванага на актыўным пошуку аптымальных умоваў для самарэалізацыі асобы. “*Brave New World*” інфармацыйнай культуры будуецца з масы дастаткова аўтаномных індывідуальных прастораў. У якасці найбольш пажаданага ўзору новай культуры выступае “пазітыўны плюралізм”, які ўсё часцей прыходзіць на змену татальнай “лаяльнасці да краіны і нацыі”.

Выходзячы з гэтага, можна прагназаваць зніжэнне ўплыву нацыянальных інфармацыйных манапоалій, паслабленне патэнцыялу нацыянальных кінаіндустрый на карысць міжнародных праектаў, а таксама змяншэнне накладаў агульнанацыянальных газетаў і часопісаў і, наадварот, умацаванне пазіцый мясцовых ды лакальных масмедыя. “Вялікая культурная традыцыя”, раней звязаная з трансляцыяй нацыянальнай свядомасці, ва ўмовах адкрытага грамадства будзе ўсё больш рашуча трансфармавацца. Мера яе аўтарытарнасці ўжо цяпер значна знізілася. Што датычыцца “малой” традыцыі, якая пераважна захоўвала канкрэтныя тыпы арганізацыі штодзённапобытавага практычнага досведу, то яе ўплыў праз згаданыя прычыны будзе ўзрастаць.

Такім чынам, рэальныя культурныя працэсы, характэрныя для постіндустрыяльнага грамадства, фарміруюць новы тып інфармацыйнай палітыкі. На ўзроўні глабальных светапоглядных мадэляў афармленне і трансляцыя каштоўнасных арыентацый і ўстановак адбываецца ў выніку “хаатычнага” ўзаемадзеяння разнапланавых інфармацыйных патокаў, якія перасякаюцца ў межах лакальнай інфармацыйнай прасторы канкрэтнага спажыўца. Гэта стварае своеасаблівы “стэрэаэфект”, пазбаўляючы сумарную сітуацыю дагматычнай адназначнасці. На ўзроўні прыватных практычных арыентацый вобраз свету фарміруецца ў выніку спалучэння глабальнага бачання свету, індывідуальнага практычнага досведу і каментараў да яго, якія агучваюць мясцовыя медыя. Схематычна спалучанасць глабальных і прыватных светапоглядных установак у рамках інфармацыйнага грамадства можна выказаць у папулярнай сёння на Захадзе формуле “*Think globally, act locally!*” (“Мыслі глабальна, дзейнічай канкрэтна!”).

Успрыманне штодзённасці з гледзішча глабальнага кантэксту, пазбаўленае палітычнай, рэлігійнай ці вузканацыянальнай абмежаванасці, адначасова з напаўненнем агульнасусветных працэсаў “прыватным” эмацыйным успрыманнем іх непасрэднага ўдзельніка — вось, бадай, той варыянт быцця чалавека ў сучасным інфармацыйным ландшафце, які ўяўляецца найбольш пажаданым.

Пераклад з рускай мовы.

Экран

Тэлебачанне і ўлады ў Амерыцы*

Вольга ДАШУК

Тэлебачанне ў яго сучаснай форме ёсць опіум для народа.
Рычард Ніксан,
прэзідэнт ЗША (1968–1974).

Тэлевяшчанне Амерыкі сталася ў нейкім сэнсе прыкладам для тэлебачання астатняга свету, у тым ліку для расійскіх і беларускіх электронных сродкаў камунікацыі. Галоўная прычына адрознення беларускага і амерыканскага тэлебачання — розная форма ўласнасці. Электронныя медыя ў ЗША — пераважна прыватныя. У 1990 г. Амерыка мела больш за тысячу камерцыйных і каля 300 грамадскіх тэлестанцый. Амерыканец Тэд Тэрнер увайшоў у гісторыю як стваральнік першай вяшчальнай станцыі спадарожнікавага тэлебачання і першай сеткі кабельных кругласутачных навін. Гэта яго ная CNN *(*Cable News Network*) у 90-ыя гады ператварыла свет у “глабальную вёску”.*

* Артыкул напісаны па матывах лекцыі, прачытанай аўтарам у Беларускім калегіуме.

Узнікненне тэлебачання

Відавочна, што папярэднікам тэлебачання было радыё.

Рэгулярнае радыёвяшчанне ў Амерыцы пачалося ў 1920 г. на станцыях *KDKA* ў Пітсбургу і *WWJ* у Дэтройце. Да 1923 г. радыёстанцыі з’явіліся ва ўсіх буйных гарадах Злучаных Штатаў.

Электронныя медыя пры перадачы інфармацыі сутыкаюцца з пэўнымі тэхнічнымі абмежаваннямі, якія не датычаць друкаваных сродкаў камунікацыі. Адна з праблемаў вяшчання праявілася з ростам папулярнасці радыё. Дыяпазон частотаў, прыдатных для вяшчання, быў абмежаваны. *Камерцыйнае Бюро*, якое выдавала ліцэнзіі на ўсе новыя перадатчыкі, абрала дзве частаты, усе станцыі замацоўваліся за адной ці другой.

Колькасць перадатчыкаў хутка расла. З’явілася шмат прыкладаў, калі дзве станцыі вяшчалі дастаткова блізка адна ад адной і праграма адной уплывала на гук іншай. Гэты “паветраны канфлікт” было не так проста кантраляваць. У той жа час радыё як з’ява зрабіла значны крок наперад. Станцыі пачалі перадаваць оперы, канцэрты, навіны, музыку да танцаў, лекцыі, царкоўныя службы. Суседнія станцыі спрабавалі вяшчаць на хвалях, якія адрозніваліся хоць бы на 20 метраў. Аднак праблему гэта не вырашыла.

Сітуацыя вымагала ад *Камерцыйнага Бюро* не толькі рэгулявання частот, але і абмежавання колькасці станцый, што вяшчалі на пэўнай тэрыторыі. Публіку пачала абураць какафонія, што гучала ў прыёмніках штоноч. Праблема перакрывання зрабілася невыноснай.

Пазіцыя ўрада палягала ў тым, што “радыёпрамысловасць павінна сама навесці парадак у сваім доме”. Газеты існавалі без дзяржаўнага кантролю. Кінапрамысловасць сама займалася сваёй прадукцыяй. Многія палітыкі адчувалі, што федэральны кантроль над вяшчаннем стане небяспечным прэцэдэнтам. Фактычна Кангрэс адмаўляўся выдаваць заканадаўчы акт па гэтаму пытанню. Існаваў толькі *Radio Act* 1912 г., які ўжо безнадзейна састарэў.

Баючыся хаосу, прэзідэнт ЗША Кулідж звярнуўся да Кангрэса з просьбай падрыхтаваць адпаведны заканадаўчы акт для рэгулявання радыёвяшчання. Так і было зроблена ў 1927 г. (*Federal Radio Act*). Акт абвясціў галоўным прынцыпам, што ***паветраныя хвалі належаць людзям*** і могуць быць выкарыстаны прыватнымі асобамі толькі з фармальнага дазволу ўрада на аснове *ліцэнзіі*, што дзейнічае кароткі тэрмін. Ліцэнзіі выдаюцца ці анулююцца, калі гэтага вымагае грамадскі інтарэс. Усе ліцэнзіі існуючых станцый аўтаматычна былі скасаваны. Каб атрымаць іх нанова, трэба было тлумачыць, чаму станцыя патрэбная грамадству.

У 1934 г. Федэральнай камісіяй па камунікацыі быў прыняты новы акт, які дзейнічае па сённяшні дзень, вядома, з дапаўненнямі і ўдакладненнямі, што ўносяцца час ад часу. *Federal Communication Act* з’явіўся падмуркам для рэгулявання радыё-, а пазней і тэлеіндустрыі.

Федэральная камісія па камунікацыі (*FCC*) складалася з 7 асобаў (не больш чым 4 кандыдаты ад адной партыі) і прызначалася прэзідэнтам на 7 гадоў. Цяпер *FCC* рэгулюе ўнутраныя і замежныя камунікацыі (радыё, тэлебачанне, тэлефон, тэлеграф, кабельныя сеці, спадарожнікавыя каналы). Таксама *FCC* кантралюе структуру ўласніцтва на электронныя медыя.

Калі радыё пачало вяшчаць на мільёны грамадзян, *FCC* устрывожыла магчымасць канцэнтрацыі ў адных руках занадта вялікай улады. У 1943 г. FCC загадала *National Broadcasting Company* (*NBC*) прадаць адну з сваіх дзвюх радыёсетак, што прывяло да стварэння *American Broadcasting Company* (*ABC*).

У 50-ых гадах Камісія дазваляла аднаму ўласніку мець не больш як 7 тэлестанцый. У 1984 г. дапушчальная колькасць станцый кожнага тыпу (тэле-, радыё-) узрасла з 7 да 12.

У 30-ыя і 40-ыя гады амерыканскае радыё перажывала перыяд росквіту. Аднак пасля Другой сусветнай вайны яно сутыкнулася з сур’ёзным канкурэнтам. З’явілася тэлебачанне, якое магло задаволіць патрэбы людзей у інфармацыі і забавах значна больш эфектыўна,

Герой адной з першых эксперыментальных тэлеперадач кот Фелікс (1920-ыя гады).

чым радыё. Спачатку радыё аптымістычна меркавала, што за доўгія гады існавання гэтага сродку камунікацыі людзі прызвычаіліся да яго, таму так лёгка не памяняюць радыё на тэлебачанне. Але публіка праявіла непастаянства і хутка зрабіла выбар не на карысць радыё. Ранейшаму медыуму трэба было мяняцца ці знікнуць.

Радыё вымушана было выкарыстаць тыя свае асаблівасці, якіх тэлебачанне не мела. Яно паступова перамясцілася з гасцінай у спальню, кухню, аўтамашыну, на пляж. Транзістары, якія зменшыліся, зрабіліся партатыўнымі, выратавалі ра-

дыё ад заняпаду, які зведалі тэатр і кіно.

Новы электронны сродак камунікацыі атрымаў у спадчыну традыцыі свайго папярэдніка. Новаму медыуму не трэба было выпрацоўваць структуру кантролю з боку ўрада. *FCC* стала займацца тэлебачаннем, як і радыё. Фінансавая аснова тэлебачання была яснай з самага пачатку. Публіка была ўжо прывучана да рэкламы. Тэлебачанне абяцала стаць яшчэ больш эфектыўным сродкам для продажаў. Не было праблем і з прыцягненнем рэкламадаўцаў: аўдыторыя захаплялася рухомай карцінкай. Таму чакалася, што новае вынаходства не сустрэне асаблівых перашкод.

Эксперыменты з тэлебачаннем пачаліся ў Францыі ў пачатку 1900-ых. У 1937 г. ў Злучаных Штатах дзейнічалі ўжо 17 эксперыментальных тэлевізійных станцый.

Узнікненню амерыканскага тэлебачання, як і радыё, паспрыяў выхадзец з Беларусі Давід Сарнаў. У 1929 г. ён пазнаёміўся з Уладзімірам Зварыкіным і наняў яго на працу ў сваіх лабараторыях.

У 1939 г., падчас Сусветнай выставы ў Нью-Йорку, канцэрн *RCA* (*Radio Corporation of America*), прэзідэнтам якога з 1930 г. быў Сарнаў, прадставіў публіцы тэлекамеру і тэлепрыёмнік.

У 1941 г. існавала ўжо каля 5000 прыватных тэлепрыёмнікаў (галоўным чынам у Нью-Йорку і яго наваколлі). Некалькі малых станцый распачалі рэгулярнае вяшчанне — дзве ці тры гадзіны на дзень.

Першапачынальнік тэлерэпартажаў з месца падзей (1951) Эдвард Мэраў праславіўся яшчэ ў пачатку Другой сусветнай вайны, калі вёў радыёрэпартажы падчас бамбаванняў Лондана.

Другая сусветная вайна ўнесла карэктывы ў развіццё новай прамысловасці. Серыйную вытворчасць тэлевізараў давялося адкласці. Заводы кампаніі *RCA* былі пераарыентаваны на выпуск ваеннай прадукцыі. Сам Сарнаў у гады вайны служыў пры штабе генерала Эйзенхаўэра, дзе атрымаў чын брыгаднага генерала. Аднак пасля заканчэння вайны развіццё тэлевізійнай тэхналогіі шпарка пайшло наперад.

Вельмі хутка наяўнасць у сям'і тэлепрыёмніка стала вызначаць сацыяльны статус. У першыя гады існавання тэлебачання сям'я, якая не магла дазволіць сабе набыць новае прыстасаванне, вымушана была эканоміць на самым неабходным, каб усё ж такі набыць прыёмнік. "План лёгкай выплаты" (крэдыт), які цяпер стаў характэрнай рысай амерыканскай эканомікі, ужо тады выкарыстоўваўся не вельмі заможнымі амерыканцамі для набыцця жаданых тэлевізараў. Імкненне выглядаць салідна прымушала некаторыя сем'і набываць тэлевізійную антэну і ўсталёўваць яе так, каб кідалася ў вочы, задоўга да таго, як у дом набываўся тэлевізар.

У пачатку 1946 г. на рынку нарэшце з'явіўся 10-дзюймовы тэлевізар *630 TS* коштам у 375 даляраў. Пасля ваенных гадоў краіна прагнула забаў і таму кінулася купляць навінку. Пачаўся сапраўдны бум, у выніку якога ў 1952 г. тэлевізары мелі ўжо 47% амерыканскіх сем'яў.

Першая колісь радыёстанцыя *NBC* (*National Broadcasting System*) у 1953 г. пачала рэгулярнае тэлевяшчанне, здымаючы тэлеперадачы па матывах сваіх жа радыёпраграм. Развітая інфраструктура з 238 станцый дазволіла *NBC* стаць першым нацыянальным каналам.

Цяжкасці першых гадоў радыёвяшчання, эфірны хаос тых часоў дазволіў зрабіць нейкія высновы, прымусіў урад заняць больш актыўную пазіцыю ў рэгуляванні частот тэлевяшчання.

У 1948 г. *FCC* спыніла выдачу ліцэнзій на тэлестанцыі. Тым станцыям, што ўжо працавалі, дазволілі працягваць сваю дзейнасць. Фактычна існуючыя станцыі (іх было каля 70) размяшчаліся ў вялікіх гарадах, у асноўным на ўсходзе краіны. Нягледзячы на адсутнасць новых тэлестанцый, колькасць прададзеных тэлевізараў узрастала.

Колер

Давід Сарнаў узяўся і за каляровае тэлебачанне. У стварэнне яго ён інвеставаў 130 млн. даляраў. Адразу публіка не вельмі захапілася навінкай. З-за вялізных укладанняў у распрацоўку і вытворчасць каляровых тэлевізараў прыбыткі кампаніі *RCA* ўпалі на чвэрць. Прарыў адбыўся, калі Уолт Дысней вырашыў размясціць сваю праграму "Цудоўны свет Дыснея" на *NBC*, якая магла трансляваць яе ў колеры. У выніку ў 1963 г. каляровае тэлебачанне стала стомільённай індустрыяй. Доля *RCA* у ёй склала фантастычныя 70%.

Давід Сарнаў выйшаў на пенсію ў 1969 г., хутка пасля таго, як камеры *RCA* перадалі на Зямлю выяву астранаўта Ніла Армстранга на паверхні Месяца. Гэта быў сапраўдны трыумф кампаніі.

Нават на пенсіі Сарнаў працягваў ставіць перад *RCA* новыя задачы. Пабачыць іх увасобленымі яму не ўдалося: ён памёр у снежні 1971 г. А *RCA* яшчэ доўга была лідэрам сусветнай электронікі. У 1977 г. кампанія прадставіла першы "разумны тэлевізар", які аўтаматычна рэгуляваў настройку колеру, а таксама адзін з першых хатніх відэамагнітафонаў. У 1979 г. кампанія вырабіла стомільённую тэлевізійную трубку, а ў сярэдзіне 80-ых — тэлевізар з стэрэагукам. У 1986 г. *RCA* была прададзена сваёй бацькоўскай фірме — *General electric*, якая, у сваю чаргу, прадала яе ў канцы 1987 г. *Thompson Consumer Electronics* — аднаму з сусветных лідэраў у вытворчасці бытавой электронікі, які цяпер працуе над сістэмай лічбавага тэлебачання высокай дакладнасці. Развіццё гэтай тэхналогіі Сарнаў прагназаваў яшчэ 30 гадоў назад.

Але гэта здарылася крыху пазней. Вернемся зноў да 50-ых гадоў.

Першы камерцыйны каляровы паказ адбыўся ў 1951 г., як і першае вяшчанне "ад берага да берага" (было паказана адкрыццё прэзідэнтам Гары Трумэнам канферэнцыі па пытаннях міру з Японіяй у Сан-Францыска).

У тым жа годзе сенатар-дэмакрат Эстэс Кефаўвер выкарыстаў магчымасці тэлебачання для паведамлення пра ход свайго даследавання злачынстваў мафіі. На працягу тыдняў уладальнікі тэлепрыёмнікаў запрашалі суседзяў і разам глядзелі, як злачынцы адказваюць на пытанні перад камерай. Кефаўвер стаў адным з першых палітыкаў, які меў уласную выгаду ад папулярызацыі сваёй асобы праз ТБ. Раней ён быў невядомы, прадстаўляў малы штат (Тэнесі). Такі ўдалы ход даў яму магчымасць быць намінаваным у кандыдаты ад дэмакратаў на пасаду віцэ-прэзідэнта ў 1956 г.

Тэлебачанне наогул рэвалюцыянізавала палітыку: мільёны гледачоў змаглі зблізу пабачыць твар прэтэндэнта і ацаніць ягоную асобу. У 1960 г. былі паказаны дэбаты паміж двума кандыдатамі — Рычардам Ніксанам і Джонам Кенедзі. Буйны план Кенедзі прынёс яму перавагу. Выява ж Ніксана стварала ўражанне, быццам кандыдату ў прэзідэнты *трэба пагаліцца*. Мяркуюць, што апошняй кропляй на карысць Кенедзі з'явіўся менавіта тэлевізійны паказ, які падкрэсліў знешнюю беззаганнасць прэтэндэнта.

Першыя тэлевізары выкарыстоўвалі вакуумныя трубкі і мелі адносна малыя экраны. У тыповага хатняга тэлевізара 1950 г. экран быў ненамнога большы, чым палова кніжнай старонкі. Такі тэлепрыёмнік каштаваў каля 300 даляраў (на цяперашнія грошы гэта раўнялася б прыкладна 1000 даляраў). Тэлевізары з "вялікім экранам" (памерам з цэлую кніжную старонку) былі рэдкасцю і каштавалі як палова новага аўтамабіля. Падчас наступнага дзесяцігоддзя памер экрана, колькасць каляровых тэлевізараў і надзейнасць тэлепрыёмнікаў прагрэсавалі вельмі хутка.

У 1960 г. колькасць тэлевізійных станцый узрасла да 500; 87% амерыканскіх дамоў мелі тэлепрыёмнікі. Пасля 1975 г. рынак захапілі японцы, з'явілася якасная тэлевізійная тэхніка па нізкаму кошту. У 1990 г. практычна кожны амерыканец (98%) меў тэлевізар. Сёння ТБ мае найбольшую з усіх сродкаў масавай інфармацыі аўдыторыю.

Большасць станцый ТБ выкарысталі базу 3–4 былых радыёстанцый (*NBC, CBS, ABC*) і ператварыліся ў тэлерадыёкампаніі (выключэнне — *Mutual Broadcasting System*). Многія вядучыя выпускаў навін, напрыклад Уолтэр Кронкайт, прыйшлі на ТБ, маючы шматгадовы вопыт працы ў якасці радыёжурналіста.

Першыя тэлезоркі

Калі з'явілася магчымасць не толькі слухаць, але і бачыць каментатара, зоркі ТБ-бізнесу сталі надзвычай папулярнымі і ўплывовымі людзьмі.Прыгадаем двух выдатных тэлежурналістаў.

Эдвард Мэраў (Edward Murrow) вызначыў будучыя стандарты для навін і "дакументальнага" вяшчання. Калі ён памёр у красавіку 1965, праз два дні пасля сваёй пяцьдзесят сёмай гадавіны, пра яго напісаў журналіст Эрык Севарэйд: "Эдвард Мэраў быў зоркай. Мы будзем жыць у яго водбліску доўгі час...".

Мэраў з'явіўся ўвасабленнем адказнага журналіста. Крытыкі пішуць пра яго пастаянны пошук ісціны, яго любоў да англійскай мовы, яго пашану да амерыканскай культурнай спадчыны.

У 1948 г. Мэраў прыйшоў на тэлебачанне. 18 лістапада 1951 г. ён змог прадэманстраваць аўдыторыі свой стыль, сваю індывідуальнасць. Першы выпуск яго шоу "Паглядзі гэта цяпер" (*See it now*) паказваў Мэраў, які сядзеў перад двума маніторамі. На адным была выява маста Голдэн Гейт і неба над Сан-Францыска. На другім — Бруклінскі мост і выява Нью-Йорка. На працягу 30 хвілін камеры таксама дэманстравалі Мэраў у Нью-Йорку, карэспандэнта Севарэйда ў Вашынгтоне. Журналісты распавядалі пра вайну ў Карэі.

Класік тэлерэпартажу Уолтэр Кронкайт.

Так Мэраў і Фрэд Фрэндлі, яго ка-прадзюсер на радыё і тэлебачанні на працягу 10 гадоў, трансфармавалі радыё-шоу "Паслухай гэта цяпер" (*Hear it now*) для новага сродку камунікацыі.

Мэраў лічыў, што "пасланне" мае значна большы ўплыў, чым калі журналіст выступае проста пасрэднікам, перадатчыкам. Гэта быў час "жывога" эфіру. Надзвычай старанна падрыхтаваныя праграмы Мэраў, яго сумленнасць, глыбокі, пераканаўчы голас, высакародныя манеры зрабілі яго аўтарытэтам для нацыі.

Праграма "Паглядзі гэта цяпер" развівалася. У 1952 г. Мэраў паехаў у Карэю з вялікай колькасцю рэпарцёраў і здымачнай групай. Шоу "Нараджэнне Хрыстова ў Карэі" упершыню працягвалася не 30 хвілін, а гадзіну. То быў першы тэлевізійны баявы рэпартаж, ён паказаў марнасць, тупіковасць карэйскай вайны.

У кастрычніку 1953 г. Мэраў сутыкнуўся з найбольш спрэчнай з'явай гэтых часоў — макартызмам. Ціск на *CBS* распачаўся, калі Мэраў і Фрэндлі падрыхтавалі гісторыю пра маладога афіцэра Паветраных Сіл Міло Радулавіча, афіцэра запасу, які быў класіфікаваны як "небяспечны", "ненадзейны" з прычыны таго, што яго бацька і сястра чыталі "падрыўныя" газеты.

Востры характар мелі і папярэднія праграмы Мэраў. У *CBS* з'явіліся праблемы — рэкламадаўцы сталі байкатаваць "Паглядзі гэта цяпер". Мэраў і Фрэндлі заплацілі з сваіх грошай 1500 даляраў за рэкламу *New York Times*.

Здымачная група наведала радзіму Радулавіча. Паказала,

што газета, якую чытаў бацька афіцэра, была выданнем на сербскай мове. Гэта газета падтрымлівала маршала Ціта ў Югаславіі. У фінале перадачы Мэраў звярнуўся да Паветраных Сіл з просьбай адказаць, ці такі ўжо ненадзейны афіцэр Радулавіч, і выказаў наступнае: "Што б ні здаралася ў адносінах паміж асобай і дзяржавай, мы самі з гэтым разбяромся. Не трэба абвінавачваць Малянкова, Мао Цзэдуна ці нават нашых саюзнікаў. Нам здаецца — мне і Фрэду Фрэндлі, — што гэта прадмет, пра які можна спрачацца бясконца...".

Пасля з лейтэнанта Радулавіча знялі падазрэнне ў ненадзейнасці. Каманда Мэраў—Фрэндлі яшчэ глыбей закранула эмоцыі аўдыторыі.

У тым жа 1953 г. Мэраў распачаў серыю сваіх знакамітых інтэрв'ю *Person to Person*. Гэта праграма існавала да 26 чэрвеня 1959 г. За гады існавання перадачы *Person to Person* прадставілі каля 500 гасцей. Праграма заўсёды займала "верхняе" месца ў рэйтынгу. Мэраў быў вядомы сваім нефармальным стылем. Ён, з цыгарэтай у руцэ, ствараў такую атмасферу размовы, каб запрошаны ў студыю адчуваў сябе камфортна. Рэпутацыя *Person to Person* забяспечыла Мэраў лаяльнасць у дачыненні яго *See it now*.

Выпуск *See it now* 9 сакавіка 1954 г. быў адным з самых рэзкіх у гісторыі тэлебачання. Мэраў абурала тактыка сенатара Джозэфа МакКарці, якая прыпісвала ледзь не ўсім амерыканцам "падрыўную дзейнасць". У гэтай перадачы Мэраў адмовіўся ад прынятых абмежаванняў. Прагучаў наступны тэкст: "Мы абвяшчаем сябе — такія мы і ёсць — абаронцамі свабоды за мяжой. Што засталося ад гэтага? Мы не можам абараняць свабоду за мяжой, калі не маем яе дома. Дзеянні старога сенатара ад Вісконсіна напужалі і ўстрывожылі нашых саюзнікаў за мяжой і задаволілі нашых ворагаў. Хто вінаваты ў гэтым? На самай справе, не ён. Не ён стварыў атмасферу страху, ён толькі выкарыстаў яе, і даволі паспяхова. Касій меў рацыю: "Прычына, дарагі Брут, не ў размяшчэнні зорак, а ў нас саміх". Дабранач. Жадаю ўдачы".

Мэраў імкнуўся растлумачыць публіцы розніцу паміж нелаяльнасцю і разыходжаннем у поглядах.

У ліпені 1958 г. выхад *See it now* быў спынены кіраўніцтвам *CBS*. Мэраў працягваў працаваць над начнымі выпускамі навін на радыё. Двойчы на тыдзень з'яўляўся і на тэлеэкране. У 1960 г. ён падрыхтаваў праграму (у рамках шоу *CBS reports*) "Ураджай сораму", якая паказвала ўмовы жыцця рабочых-імігрантаў. Пасля 1961 г. ён быў канчаткова расчараваны тэлебачаннем, яго камерцыйнай накіраванасцю. Мэраў узначаліў *USIA* (Інфармацыйнае Агенцтва ЗША). У 1963 г. хвароба вымусіла яго выйсці на пенсію.

Розныя, нават супрацьлеглыя, ацэнкі даваліся дзейнасці Эдварда Мэраў. Ворагі характарызавалі яго як "апошняга майстра інсінуацый, паклёпу і беспадстаўных абвінавачванняў". Але, відаць, найбольш пахвальныя словы былі выказаны ў адрас Мэраў супрацоўнікам *NBC*, тэлекампаніі-канкурэнта. Ён падзякаваў Мэраў за тое, што ён прапануе "выбар, мэту і прыклад".

У 60-ыя гады найбольш яркай асобай сярод журналістаў *CBS* робіцца Уолтэр Кронкайт (Walter Cronkite). У сярэдзіне 70-ых ім будзе захапляцца ўся Амерыка. Ён распавядае пра прэзідэнцкія выбары, вайну ў В'етнаме, расавыя канфлікты, забойствы, Уотэргейт і іншыя тэмы такога кшталту.

Спачатку планавалася, што Кронкайт будзе весці рэпартажы з Карэі. Але ён стаў вядомы як рэпарцёр *CBS* у Вашынгтоне. За Кронкайтам замацавалася рэпутацыя чалавека, адданага "жорсткім навінам".

Тэрмін "жорсткія навіны" прымяняецца ў дачыненні да паведамлення, заснаванага на якой-небудзь падзеі, напрыклад падзенні самалёта, ці да "глыбокага агляду" (які дае дэталі таго, што адбылося, і тлумачэнні). Што такое "мяккія" навіны, цяжка дакладна вызначыць. Часцей за ўсё "мяккія" навіны — гэта тое, што людзі хочуць ведаць, у адрозненне ад таго, што ведаць павінны. Мяккія навіны хутчэй забаўляюць, чым інфармуюць.

З вопытам працы ў Інфармацыйным агенцтве Кронкайт набыў схільнасць да інфармацыйных бюлетэняў і эксклюзіўных інтэрв'ю. Ён быў зоркай таксама і многіх дакументальных шоу *CBS*, такіх як "Сведка гісторыі", "Дваццатае стагоддзе", "*CBS* паведамляе". І рэгулярна выходзіў на радыёканале *CBS*. У 1962 г. Кронкайт стаў весці выпуск навін. Задача Кронкайта, якую ён выканаў паспяхова, была ўзняць рэйтынг *CBS*.

З 1952 г. Кронкайт быў пастаянным карэспандэнтам Кангрэса.

Калі амерыканцы пачалі ваенныя дзеянні ў В'етнаме, Кронкайт, як і большасць журналістаў, асабліва не задумваўся над сэнсам гэтай аперацыі. У 1965 г. ён быў у самалёце, які бамбіў джунглі над Данангам (дарэчы, падчас Другой сусветнай вайны ён сам бамбіў Германію). У 1968 г., пасля назірання за наступленнем амерыканскіх войскаў, Кронкайт так закончыў свой каментарый да гэтых падзей: "Сказаць, што мы дайшлі да мёртвай кропкі, здаецца найбольш рэалістычным. Адзіны рацыянальны выхад — мы павінны весці перамовы, і не як пераможцы". Такая пазіцыя сталася пераломным момантам. У наступныя гады рэпартажы *CBS* сталі крытычнымі ў адносінах да тактыкі Амерыкі.

Белы дом Рычарда Ніксана лічыў *CBS* сваім галоўным ворагам.

Быў вядомы Кронкайт і як рэпарцёр па праблемах космасу. У 1977 г. ва ўзросце 61 года ён быў усё яшчэ на "вяршыні свайго бізнесу". Калі ў 1981 г. Уолтэр Кронкайт выйшаў на пенсію з *CBS Evening News*, ён быў чалавекам, якому давярала ўся Амерыка.

Танец на фоне стагоддзя

Імя Юліі Чурко вядома кожнаму, хто цікавіцца балетам. Сапраўды, ёй, доктару мастацтвазнаўства, прафесару, заслужанаму дзеячу мастацтваў, лаўрэату Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, належаць такія грунтоўныя манаграфіі, як "Беларускі балетны тэатр", "Беларускі балет у абліччах", "Беларускі харэаграфічны фальклор".

Новая кніга вядомага крытыка і мастацтвазнаўцы, пра якую пойдзе размова, цікавая і каштоўная тым, што яна адлюстроўвае працэсы, якія адбываюцца ў народна-сцэнічнай харэаграфіі, у танцы мадэрн, у музычным тэатры цяпер, тыя мастацкія з'явы і падзеі, вакол якіх яшчэ не астыла палеміка, спрэчкі, дыскусіі, — інакш кажучы, тое, што не зрабілася здабыткам гісторыі, з'явай мінулага. Амаль уся манаграфія пабудавана на матэрыяле 90-ых гадоў, хоць час ад часу аўтар мае патрэбу звяртацца да ранейшых пастановак — каб акрэсліць тую, вельмі далёкую ад геаметрычнай лінію, па якой развіваецца творчы калектыў або асобная мастакоўская індывідуальнасць.

Вельмі важна, што навуковую кнігу чытаць цікава, яна захапляе. Яркасцю мовы, тэмпераментам выкладання думак, эмоцый, дакладнай перадачай уласных адчуванняў і рэфлексій. Таленавітым узнаўленнем мастацкага вобраза сцэнічнага твора. (А яно, гэтае ўзнаўленне, надзвычай патрэбнае чытачу ў тым выпадку, калі размова ідзе пра харэаграфічныя творы, ім не бачаныя, як, напрыклад, пра спектаклі замежных балетмайстраў.) Але, відаць, найбольшая каштоўнасць кнігі — у глыбокім, сапраўды прафесійным веданні заканаў развіцця менавіта сучаснага харэаграфічнага мастацтва ў яго шматлікіх формах, жанрах і жанравых мадыфікацыях, яна дапамагае гледачу зарыентавацца і разабрацца ва ўласных эмпірычных і часам супярэчлівых уражаннях.

Структурна кніга падзяляецца на тры часткі. У першым раздзеле — "Народна-сцэнічная харэаграфія" — разглядаюцца тыя працэсы, якія адбываюцца на аматарскай і прафесійнай сцэнах. Каштоўны тут і агляд мастацкіх здабыткаў, і адлюстраванне таго зусім не простага стану, у якім апынулася цяпер народна-сцэнічная харэаграфія. "...Галоўнае, што падарвала існаванне некалі шматлікіх самадзейных калектываў, — лічыць Ю.Чурко, — ...гэта страта грамадствам высокіх ідэалаў, якія спакваля жывілі паэтыку народна-сцэнічнага жанру. Казённыя і нязменныя бадзёрасць і весялосць, якія ўладарылі на сцэне, пачалі ярка кантраставаць з атмасферай рэальнага жыцця грамадства". Знамянальна, што даследчыца не прыхарошвае рэчаіснасць, не выдае жаданага за сапраўднае, а адлюстроўвае рэальны стан спраў у народна-сцэнічнай харэаграфіі. Аналізуючы здабыткі, лепшыя праграмы і асобныя харэаграфічныя нумары, яна заўважае: "Прафесіяналаў... не абышлі многія хваробы і беды, уласцівыя аматарам. Схематызацыя, стандартызацыя прыёмаў і форм, стварэнне "рымейкаў" вядомых нумароў, імкненне да поспеху любой цаной, у што б тое ні стала, якое прымушае кіраўнікоў выстаўляць "усё на продаж", — ад бясконцых трукаў да афектаваных фарбаў і фарсіраваных тэмпаў, — усё гэта ў большай ці меншай ступені ўласціва і прафесіяналам. Цяпер ужо зрабілася відавочным, што тыя спосабы сцэнічнай трансфармацыі фальклору, якія склаліся ў 30-ыя — 50-ыя гады і доўга прыносілі поспех, шмат у чым сябе вычарпалі".

Юлия Чурко. Линия, уходящая в бесконечность. Мн.: Полымя, 1999.

Наступны раздзел кнігі — "Харэаграфія мадэрн" — надзвычай каштоўны для тых, хто цікавіцца згаданым кірункам танцавальнага мастацтва. Гэта і практыкі (артысты і кіраўнікі калектываў), і тэарэтыкі, і студэнты харэаграфічнага каледжа і балетмайстарскага аддзялення Беларускай акадэміі музыкі, якія вывучаюць танец мадэрн як прадмет, як навучальную дысцыпліну. Артыкулы "Дыялогі эпох" і "Танец мадэрн" уяўляюць сабою тэарэтычнае асэнсаванне мастацкіх здабыткаў у гэтым напрамку харэаграфіі. Прычым зробленых на працягу ўсяго XX стагоддзя. Вялікую цікавасць у чытача, несумненна, будзе выклікаць і артыкул "Харэаграфія ў эпоху постмадэрна", дзе аўтар разглядае найбольш значныя работы Піны Бауш, Магі Марэн, Ралана Пеці, Марыса Бежара, Мерса Канінгема, Джона Наймаера, Уільяма Фарсайта, Матса Эка, аналізуе найбольш сімптаматычныя харэаграфічныя спектаклі апошніх гадоў, пастаўленыя жывымі класікамі балетнага тэатра.

Значная частка кнігі прысвечана разгляду тых канкрэтных твораў, якія былі ўбачаны даследчыцай на віцебскіх фестывалях сучаснай харэаграфіі, і аналізу агульных тэндэнцый у мадэрн-харэаграфіі. Тут героямі выступаюць беларускія харэографы Ларыса Сімаковіч і Дзмітрый Куракулаў, расіяне Мікалай Агрызкаў і Яўген Панфілаў.

Асноўнымі дзеючымі асобамі раздзела "Балет" з'яўляюцца два значныя мастакі ў сучасным музычным тэатры — Валянцін Елізар'еў і Барыс Эйфман. Пра спектаклі першага з іх самой Юліяй Чурко было напісана дастаткова ў яе папярэдніх кнігах, асабліва ў манаграфіях "Беларускі балетны тэатр" і "Беларускі балет у abліччах". Таму даследчыца найбольш падрабязна спыняецца на тых спектаклях харэографа, аналіз якіх не ўвайшоў у папярэднія кнігі, — "Рамэо і Джульета", "Страсці", новая рэдакцыя "Вясны свяшчэннай", "Жар-птушка". Думаецца, каштоўнасць кожнага крытычнага, тэатразнаўчага даследавання заключаецца не толькі ў аналізе асобных твораў (якімі б цікавымі, каштоўнымі і па-грамадску значнымі яны ні былі), але і ва ўменні ўбачыць унутраныя сувязі паміж пастаноўкамі рознага часу, убачыць дыялектыку развіцця мастакоўскай індывідуальнасці, ва ўменні сфармуляваць тое, што называецца атмасферай тэатральнага часу, узнавіць тыя ўласныя адчуванні, якія нараджаюцца ад супастаўлення розных спектакляў. Вось думка надзвычай дакладная і плённая: "Калі ў 70-ыя гады, у перыяд застою..., калі сцвярджаўся сацыяльны аптымізм, у балетах Елізар'ева — "Стварэнні", "Тылі", "Спартаку" — увасабляліся апакаліптычныя прывіды і ракой лілася кроў, дык цяпер, у дні смуты, жабрацтва і ці не агульнага эсхаталагічнага светаадчування, у яго спектаклях паўстае свет, які зіхаціць золатам, срэбрам, яркімі фарбамі... Магчыма, ствараючы светлыя і радасныя фіналы, мастак імкнецца суцешыць сваіх гледачоў, лячыць іх стомленыя адсутнасцю прыгажосці душы? Марына Цвятаева зазначала някеж, што мастацтва павінна ствараць рэчаіснасць, а не адлюстроўваць яе. А калі адлюстроўваць, дык шчытом..."

Значная частка кнігі Юліі Чурко прысвечана падрабязнаму, грунтоўнаму аналізу спектакляў санкт-пецярбургскага харэографа Барыса Эйфмана. Многія з іх даследчыца пабачыла падчас спецыяльных вандровак у Санкт-Пецярбург. У кнізе ідзе гаворка і пра самыя раннія, першыя балеты Эйфмана — "Двухгалоссе", "Перарваная песня", "Бумеранг", "Ідыёт", "Спасціжэнне", "Вар'яцкі дзень, або Жаніцьба Фігаро", "Легенда", створаныя ў 80-ыя гады. І яшчэ падрабязней — пра пастаноўкі больш позняга часу — "Паручнік Рамашоў" ("Паядынак"), "Рэквіем", "Мой Іерусалім", "Чайкоўскі", "Чырвоная Жызэль", "Рускі Гамлет", а таксама "Браты Карамазавы", які даследчыца ўспрымае як "найбольш маштабны і глыбокі на сёння твор" пастаноўшчыка. Бо ў ім паўстала "тое новае, што стварыў харэограф, паўсталі невядомыя раней у балеце магчымасці музычна-пластычнай вобразнасці".

Менавіта захопленасць самім харэаграфічным жанрам, яго сістэмай вобразнасці, захопленасць асобай самога балетмайстра дапамагае даследчыцы знайсці самыя дакладныя і трапныя словы для ягонай характарыстыкі: "Ён жыве ў сваім кабінеце, у тым самым памяшканні, дзе і працуе, прычым жыве не ў пераносным, а ў прамым значэнні слова, каб не марнаваць час на пераезды і побытавыя праблемы. З жонкай і трохгадовым сынам бачыцца пераважна ў выхадныя дні... Падчас пастаноўкі балета ён можа па некалькі дзён не пакідаць сваю "базу", як усе называюць памяшканне, дзе працуе трупа..." Але, магчыма, вось такое добраахвотнае затворніцтва і дазваляе мастаку сказаць: "Галоўная мая патрэба... — гэта жыццё майго будучага спектакля". Але ці не ў гэтым выток таго аглушальнага, фантастычнага поспеху, які мелі спектаклі, пастаўленыя Эйфманам за мяжой, у прыватнасці ў Амерыцы?

Але вернемся да кнігі. У сваім даследаванні Ю.Чурко ідзе ад уласных уражанняў, ад пластычнага вобраза спектакля, ад танцавальнай мовы герояў. Праз яе асацыятыўнасць і шматзначнасць яна аналізуе і вобразы, і структуру спектакля, і яго сэнсавыя адценні і глыбіні. Вось што піша аўтар пра адну з апошніх па часу пастановак Эйфмана, балет "Чайкоўскі", які выклікаў спрэчкі і гарачыя дыскусіі ў тэатральным асяроддзі: "Эйфман імкнецца намацаць сувязь прыватнага жыцця кампазітара са светам яго творчага ўвасаблення і будуе пэўную сістэму раздваення вобразаў. ...Двайнік Чайкоўскага — фігура шматзначная. Ён — другое Я кампазітара і ў той жа час Мефістофель пры Фаўсце, пластычная самапраекцыя героя. ...Двайнік абарочваецца то загадкавым Дросельмеерам са "Шчаўкунчыка", то змрочным Ротбартам у акружэнні чорных птушак-думак... Драматургія балета, задуманая як плынь свядомасці галоўнага героя, будуецца не па логіцы знешніх падзей, а выходзячы з глыбінных, унутраных канфліктаў яго псіхікі".

Увогуле кніга Ю.Чурко ёмістая, інфармацыйная. Яна пашырае наш глядацкі кругагляд, мастацтвазнаўчы і харэаграфічны досвед. Дык скажам аўтару дзякуй за работу высокага класа, якая адпавядае, не будзем саромецца такіх вызначэнняў, самым высокім еўрапейскім стандартам. Праз дзесяць, дваццаць, пяцьдзесят гадоў такія кнігі будуць лічыцца класікай мастацтвазнаўства.

Застаецца дадаць, што кніга "Лінія, якая ідзе ў бясконцасць", стыльна, па-сучаснаму аформлена. Гэта датычыць і вокладкі, і тытула, і шмуцтытулаў, і падбору ілюстрацый (сярод якіх шмат каляровых), і агульнага макета кнігі. Усё зроблена з густам, эфектна, прыгожа. Але хіба не вымагае таго само вытанчанае харэаграфічнае мастацтва, якое адлюстроўвае сферы чалавечага духу і праявамі гэтага самага духу заўжды сілкуецца?

Таццяна Мушынская.

Хроніка мастацкага жыцця

Фестывалі

✔ Канец кастрычніка ў маладзёжным жыцці Гомеля пазначаны сёлета Міжнароднай студэнцкай артыстычнай сесіяй — "Арт-сесія-2000". Акрамя беларусаў, на свята прыехалі маладыя людзі з Расіі, Украіны, Даніі, Польшчы, Швецыі, Латвіі, Шатландыі, Германіі. Сесія праходзіла ў двух кірунках — музычнае і харэаграфічнае мастацтва, а ў "Арт-салоне" ўладарылі мастакі, скульптары, фотааматары.

✔ Фестываль "Musaci v Isale" праходзіць у Берліне раз у два гады. Сёлета з двухсот каманд — прэтэндэнтаў на перамогу — спачатку адабралі дваццаць, у лік якіх трапіла і беларуская "Крыві". Група атрымала першую прэмію і права запісу ў берлінскай студыі на працягу двух тыдняў.

Дні культуры

✔ З 6 лістапада аж да 1 снежня будуць доўжыцца ў Мінску і Магілёве Дні японскай культуры, арганізатарамі якіх сталі Міністэрства замежных спраў Японіі, Японскі фонд, пасольства гэтай краіны ў Беларусі і Міністэрства культуры Беларусі. У праграме — паказ мастацкіх кінастужак, выстаўка "Лялькі Японіі" і інш.

Памяць

✔ У гарадку Беларускага дзяржаўнага універсітэта з'явілася скульптурная кампазіцыя — помнік беларускім асветнікам Сымону Будныму і Васілю Цяпінскаму, аўтарам якой з'яўляецца сталічны скульптар Ігар Голубеў. Адкрыццё адбылося ў дні святкавання 79-годдзя ВНУ.

Дарункі

✔ У Полацкім музеі беларускага кнігадрукавання прайшла выстаўка "Традыцыі святой Ефрасінні на эміграцыі", дзе былі паказаны работы замежных беларускіх мастачак Галіны Русак, Галіны Сурвілы, Тамары Стагановіч і камп'ютэрныя копіі абразоў асветніцы з ЗША і Канады. Сярэбраны абраз Ефрасінні Полацкай, што быў у экспазіцыі, падараваны музею амерыканскімі беларусамі Зорай і Вітаўтам Кіпелямі.

Выстаўкі

✔ У Брэсцкім абласным краязнаўчым музеі ў кастрычніку адкрылася выстаўка "Бяла-Падляска ў Брэсце". Польскі горад знаходзіцца за сорак кіламетраў ад беларускага абласнога цэнтра і знаёмы кожнаму брэстаўчаніну. Ініцыятар правядзення выстаўкі — дырэктар Цэнтра творчай працы "Падляская галерэя" М.Рафал. Экспанаваліся творы, выкананыя гуашшу, пастэллю, тэмперай, а таксама кераміка.

✔ 18 кастрычніка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі адкрылася выстаўка твораў беларускага жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі Івана Рэя, на якой шырока пададзены тэматычныя палотны 60-ых — 80-ых гадоў.

✔ Гродзенская галерэя "У Майстра" прапанавала сваё памяшканне для выстаўкі работ фотамастака Юрыя Палуцкага "Прыадкрыццё сябе". Экспанаваліся ў асноўным работы Міжнароднага фотапленэру "Артэко", арганізаванага польскімі і беларускімі фотаклубамі.

✔ У канцы кастрычніка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі адкрылася выстаўка твораў Алеся Шатэрніка. Скульптар апошнім часам шчыльна пасябраваў з жывапісам. І таму побач былі работы абодвух жанраў, а таксама паэтычныя імпрэсіі.

✔ Да 12 снежня будзе працаваць у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі выстаўка "Пейзажны жывапіс Расіі XIX — пачатку XX стагоддзя". Паказаны творы 26 аўтараў (41 палатно), якія захоўваюцца ў музеі.

✔ Скульптары, якія закончылі Беларускую акадэмію мастацтваў дзесяць год таму, паказалі свае работы ў Музеі сучаснай беларускай скульптуры імя А.Бембеля ў Мінску. Сярод тых, чые творы былі ўключаны ў экспазіцыю, — А.Плячкоў, І.Чумакоў, Ю.Анушка, А.Шомаў, І.Голубеў, А.Арцімовіч.

✔ "Такой выстаўкі Беларусь яшчэ не бачыла". Гэтыя словы прагучалі ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі ў дзень адкрыцця тут экспазіцыі з больш як шасцідзесяці твораў кітайскай бронзы і разьбы. Усім экспанатам амаль сорак стагоддзяў. Выстаўка працавала да 23 кастрычніка.

✔ Творы, што экспанаваліся ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі з 17 па 30 кастрычніка, мастак-графік Уладзімір Басалыга аб'яднаў агульнай назвай "Памяць зямлі беларускай". На юбілейнай выстаўцы, прысвечанай 60-годдзю з дня ягонага нараджэння, мастак паказаў серыі "Помнікі дойлідства Беларусі", "Мова наша родная", "Радзіма мая дарагая".

✔ Полацкі дзяржаўны універсітэт пачаў новы навучальны год адкрыццём мастацкай выстаўкі з фондаў Музея гісторыі і культуры Наваполацка. Экспанаваліся ў асноўным пейзажы і нацюрморты А.Марачкіна, Г.Шутава, Ф.Гумена, У.Іванова, Г.Танковіча, Я.Панамарэнкі, У.Дзіўніча.

✔ Семдзесят графічных і жывапісных работ, эцюдаў паказаў у Брэсце мастак Міхась Канькоў. Экспазіцыя была прымеркавана да 30-годдзя ягонай творчай дзейнасці.

✔ Да 15 снежня ў Італіі будуць доўжыцца Дні сучаснага беларускага жывапісу, якія адкрыліся ў адной з прэстыжных залаў Рыма — "Брамантэ". Экспануюцца каля васьмідзесяці твораў трох па-

каленняў беларускіх мастакоў — В.Альшэўскага, Я.Батальёнка, А.Бараноўскага, У.Кожуха, Л.Шчамялёва, В.Шкарубы, Г.Скрыпнічэнкі, У.Тоўсціка, Ф.Янушкевіча, В.Захарынскага, У.Зінкевіча. Пасля Рыма экспазіцыя будзе паказана ў Неапалі, Балонні і іншых гарадах.

✔ Завяршылася Рэспубліканская маладзёжная выстаўка "Новыя імёны". Журы падвяло вынікі. Гран-пры прысуджана графіку Андрэю Басалыгу. Вось імёны астатніх пераможцаў: Вольга Лузан, Вольга Кузняцова і Зоя Луцэвіч (жывапіс), Вольга Нікішына, Юлія Валынец і Алена Шычко (графіка), Валянцін Борзды, Віктар Копач і Павел Герасіменка (скульптура), Максім Калтыгін, Ірына Каваленка і Лілія Нісчык (кераміка), Святлана Бакавец, Святлана Бараноўская і Наталля Хацько (роспіс па тканіне), Алена Ісакава, Алена Баканава і Наталля Смаляк (мадэляванне), Валерыя Маляўкіна, Ганна Сакалова і Уладзімір Панамароў (канцэптуальнае мастацтва), Станіслаў Гурскі, Канстанцін Мужаў, Тамара Шэлест, Сяргей Мураўёў і Дзіяна Захарава (авангарднае мастацтва).

✔ Да 25 студзеня 2001 года ў Дзяржаўным музеі гісторыі беларускай літаратуры будзе працаваць Рэспубліканская выстаўка мастацкага шкла "Шкляныя скарбы". У экспазіцыю ўключаны каля пяцісот твораў з прыватных калекцый і дванаццаці музеяў Беларусі. Мяркуецца з экспазіцыяй пазнаёміць і жыхароў усіх абласных цэнтраў краіны.

✔ Больш за дваццаць гадоў працуе ў тэхніцы габелена Таццяна Белавусава-Пятроўская. Яе фантазійныя кампазіцыі з тканіны, нітак, розных прыгожых дробязяў уразілі наведвальнікаў персанальнай выстаўкі мастачкі ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі.

✔ "Маё замілаванне". Такую назву даў сваёй экспазіцыі ў Сенатарскай зале Гродзенскага гісторыка-археалагічнага музея фотамастак Аляксандр Ласмінскі. Юбілейная выстаўка майстра прысвечана возеру Свіцязь.

✔ Дзве невялічкія залы Мастацкага музея імя П.Масленікава (Магілёў) займала экспазіцыя керамічных фантазій і графічных опусаў бабруйскага мастака Валерыя Калтыгіна. Адна з газет зазначыла, што, аналізуючы ягоную творчасць, нельга адасоблена разглядаць розныя фармальныя асаблівасці і філасофскія аспекты аўтарскага крэда, усё яго мастацтва — гэта адзіны арганізм, заснаваны на пластычным выяўленні аўтарскага "я".

✔ У Нінбургу (Германія) прайшла выстаўка скульптуры і графікі віцебскага мастака Івана Казака, якая была прымеркавана да дзесяцігоддзя ўстанаўлення партнёрскіх сувязяў паміж Віцебскам і Нінбургам.

Прэм'еры

✔ Спектакль па п'есе Г.Ібсена "Прывіды" ідзе ў Тэатры імя Якуба Коласа пад назваю "Грахі бацькоў". Гэта першая прэм'ера сезона. Рэжысёр пастаноўкі Ю.Лізянгевіч.

✔ Тэатр-студыя кінаакцёра 4 лістапада прапанаваў сваім прыхільнікам прэм'еру спектакля "Вастраў нашай Любові і Надзеі" па п'есе Г.Салоўскага. Пастаноўку ажыццявілі рэжысёры А.Бяспалы і У.Грыцэўскі. У спектаклі заняты П.Юрчанкоў-старэйшы, А.Цярпіцкі, А.Гур'еў, А.Караблёва, В.Сізова, С.Вількін, Л.Мардачова і інш.

Экран

✔ З 23 кастрычніка па 3 лістапада ў тэатральнай зале Палаца культуры ветэранаў (Мінск) прайшла рэтраспектыва французскіх фільмаў 50-ых гадоў "Французскае каханне: гульня, разлік, поспех". У праграму паказу былі ўключаны стужкі "І Бог стварыў жанчыну", "Задавальненне", "Арфей", "Фільм на "біс"", "Фрэнч канкан", "Вялікія манеўры", "Накіп".

✔ Нямецкі культурны цэнтр імя Гётэ ў Мінску і федэрацыя "Кінаклуб" у сталічным кінатэатры "Піянер" ладзілі прагляд праграмы "Новае нямецкае кіно", у якую былі ўключаны стужкі "Сонечная алея" (рэж. Л.Хаўсман), "Тувалу" (В.Хелмер), "Хутка і без болю" (Ф.Акін), "Ясімін" (Х.Бом), "Позняе шоу" (Х.Дзітль).

Народная творчасць

✔ У Беларускім дзіцячым фондзе працавала выстаўка мастацкіх работ выхаванцаў дзіцячых дамоў сямейнага тыпу. Наведвальнікі са здзіўленнем адзначалі, наколькі таленавітыя дзеці растуць у такіх незвычайных дамах. Так, у сям'і бабруйчан Сянцовых з адзінаццаці дзяцей (трое родных і восем прыёмных) адразу шэсць мастакоў.

✔ У Гродзенскім абласным метадычным цэнтры народнай творчасці прайшла выстаўка твораў самадзейных мастакоў вёсак Лідскага раёна.

✔ У кастрычніку ў Мінску прайшоў "Тэатральны дывертысмент" — фестываль, прысвечаны адкрыццю сезона ў народных студэнцкіх тэатрах. Свята прайшло дванаццаты раз. Гасцямі фестывалю былі студэнты з Гродна.

✔ У Мар'інай Горцы прайшоў абласны фестываль народнай музыкі "Грай, гармонік!" з удзелам мастацкіх калектываў і асобных выканаўцаў з 19 раёнаў і 4 гарадоў Міншчыны.

✔ "Залатая восень", "Зімовая фантазія", "Дубы" — назвы некаторых работ ураджэнца Добрушскага раёна Міхаіла Каліліна. Былы ваенны лётчык паказаў свае творы ў Гомельскім абласным Доме народнай творчасці.

✔ "Нічога падобнага не бачыў", — так адгукнуўся адзін з віцебскіх мастакоў на творчасць народнага майстра з Расіі Ігара Гушчына. Творца паказаў у Літаратурным музеі Віцебска выстаўку вырабаў з бяросты. Экспанаваліся каралі, бранзалеты, брошкі, паясы, пярсцёнкі, у якіх з берастой спалучаны горны хрусталь, бурштын, мельхіёр. Мяркуецца, што з экспазіцыяй пазнаёмяцца і мінчане.

✔ Аркестр народных інструментаў Бабруйскага гарадскога Дома культуры і ансамбль народных інструментаў са Шклова сталі пераможцамі абласнога конкурсу аркестраў і ансамбляў народных інструментаў. Конкурс прайшоў пяты раз.

(Заканчэнне на стар 56.)

Summary

Uladzimir Konan. **"Artistic Culture of Belarus of the Renaissance Age"** (p. 2).

Continuation of the publication (beginning in Nos. 7–10, 2000). The article considers the activities of Symon Budny (circa 1530–1593), founder, ideologist and polemist of the Reformation movement, and the enlightener Vasil Tsiapinski (1530s–circa 1603), whose work reflects the trend in Renaissance aesthetics that promoted the traditions of national culture. Three centuries later, it became the starting point of the national revival movement of the 19^{th}–20^{th} centuries.

Tattsiana Arlova. **"The Fire and Water of the Theatre Stage"** (p. 5).

Frequenters of theatrical festivals assert that even a single discovery, a single remarkable performance make the festival a success. There were some among the 25 performances for adults and children at the Bielaya Viezha-2000 Festival. The author talks about the productions of drama theatres.

Liudmila Hramyka. **"People and Puppets"** (p. 10).

"To play a human — to be a human — is to behave like a human." This motto from the programme of performances of the puppet theatres at the Bielaya Viezha-2000 Festival outline accurately enough what was happening on the stage. And it is not surprising that puppets taught people to reason.

Larysa Salaviey. **"In Search of the Beautiful"** (p. 15).

The way chosen by the artist Yawheniya Lis testifies that she is not to be tempted either by retro or nature style or anything else, but she is going her own way. It seems as if she were looking for light in her heroes faces...

"Mikhail Zhyliuk: 'The Stage Is a Place of Trial...'" (p. 21).

Mikhail Zhyliuk, Honoured Artist of Belarus, has marked the 25^{th} anniversary of his creative life but he has managed to preserve a youthful soul, which naturally combines with high professionalism and life experience. The talk with the soloist of the Belarusian Opera touches upon the problems of creative work, mastery, and the artist's personal philosophy. The talk was held by Yawheniya Matskievich.

Natallia Hanul. **"When Stars Light Up in the Sky"** (p. 26).

The name of Zoya Kacharskaya, a professor of the Belarusian Academy of Music, is known to a wide circle of listeners, and recently it appeared in the press again in connection with the "Minsk-2000" International Piano Contest, where the first place was awarded to her disciple Aliaksandr Muzykantaw. This publication is about the teacher and her pupil.

Sviatlana Niamtsova. **"Pianists Competed"** (p. 29).

Results of the "Pianoforte. Minsk-2000" International Contest.

Liudmila Vakar. **"The Echo of Sarmatism in Ivan Khrutski's Art"** (p. 30).

Ivan Khrutski is known as the founder of the academic still life as well as the author of numerous portraits, landscapes and interiors. His work amazes by its combination of conservative and innovative tendencies of the art of his time and by his ability to harmonize exemplary academism, romantic loftiness and naturalistic accuracy. Simultaneously, his works contain features of the past baroque, which in Belarus was embodied in the complex of manifestations of Sarmatian culture.

Mikhas Miroshnikaw. **"Liudmila Rusava's Total Performance"** (p. 35).

Summarizing the results of research into Liudmila Rusava's creative work, the author remarks: "She remains one of the brightest figures in the Belarusian art of the 1990s. She is still able to cause a new sensation and once again change the stereotypes of our artistic young."

Alena Yaskievich. **"Medieval Art and Spiritual Ideal"** (p. 40).

Medieval art (including Old Belarusian for one) aimed at relieving man of "the beastly image" and the domination of base biological elements. It explains the spiritual and, to a considerable extent, the ascetic content of Old Belarusian bookishness, which brought to its people and the Universe the inexhaustible happiness of human existence.

Maksim Zhbankow. **"Information Society"** (p. 43).

Perception of everyday life from the perspective of global context devoid of political, religious or national narrowness and simultaneous charging of universal processes with the "private" emotional perception by their immediate participant — this must be the variant of man's existence in the contemporary information space, which appears as most desirable.

Volha Dashuk. **"Television and the Government in America"** (p. 46).

The article written on the basis of a lecture delivered by the author at the Belarusian Collegium remarks that the main difference between Belarusian and American television is the form of property.

Tattsiana Mushynskaya. **"Dance Against the Background of the Century"** (p. 51).

A review of the new book of Yuliya Churko, a well-known art critic, *"The Line Going to the Infinity"* published in 1999 by the Minsk Polymia Publishing House.

* * *

The issue carries the country's artistic life news for the past months, pages of the calendar for December.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

✔ Прайшло I Рэспубліканскае свята-конкурс выцінанкі "Ажурныя фантазіі", арганізаванае Беларускім саюзам майстроў народнай творчасці і Міністэрствам культуры Беларусі. У ім бралі ўдзел сорак пяць канкурсантаў з розных куткоў краіны. Вось імёны пераможцаў: за высокае майстэрства і мастацкі густ адзначаны А.Жаркевіч (Маладзечна), Л.Гаравая з Віцебшчыны, В.Грыц і А.Дзерынг з Гродзеншчыны; за творчае развіццё традыцый — Н.Якімец з Маладзечна, В.Дзенісевіч (Мінск) і І.Собалева з Віцебскай вобласці; за лаканізм і выразнасць мастацкай мовы — А.Макоўчык і Н.Шаўковая з Брэстчыны і Д.Сіповіч з Маладзечна.

Канферэнцыі

✔ Міжнародная канферэнцыя "Асоба і музыка" з удзелам вучоных Беларусі, Расіі, Польшчы, Германіі, Літвы прайшла ў пачатку лістапада ў Беларускім дзяржаўным педагагічным універсітэце імя М.Танка. Мерапрыемства ладзілася ў рамках нацыянальнай рэформы вышэйшай і сярэдняй школы, скіраванай на гуманізацыю грамадства.

Старонкі календара: снежань 2000

1

70 гадоў з дня нараджэння **Льва Барысавіча Муранава**, рускага і беларускага дырыжора, народнага артыста Расійскай Федэрацыі.

4

60 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Лаўрэнавіча Кудзелі**, беларускага спевака, педагога, заслужанага артыста Беларусі.

5

75 гадоў з дня нараджэння **Віктара Канстанцінавіча Шарэцкага**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, харавога дырыжора, заслужанага работніка культуры Беларусі.

6

75 гадоў з дня адкрыцця **Першай Усебеларускай мастацкай выстаўкі.**

7

60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Рыгоравіча Лазавога**, беларускага мастака.

10

130 гадоў з дня нараджэння **Фердынанда Рушчыца** (1870—1936), жывапісца, графіка, тэатральнага дэкаратара, педагога.

12

110 гадоў з дня нараджэння **Георгія Канстанцінавіча Папавіцкага** (1890—1948), габаіста, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Генадзя Леанідавіча Храмушына**, беларускага альтыста, заслужанага артыста Беларусі.

13

75 гадоў з дня нараджэння **Клаўдзіі Кузьмінічны Кудрашовай**, беларускай і рускай спявачкі, народнай артысткі СССР, народнай артысткі Беларусі.

14

90 гадоў з дня нараджэння **Сяргея Пятровіча Юркевіча** (1910—1985), беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Кандрацьева**, беларускага скульптара.

16

95 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Мікалаевіча Сярдобава** (1905—1990), беларускага спевака, педагога, народнага артыста Беларусі, заслужанага артыста Арменіі.

17

Дзень беларускага кіно.

19

80 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Артамонавіча Шырокава** (1920—1996), беларускага графіка, заслужанага работніка культуры Беларусі.

20

160 гадоў з дня нараджэння **Казіміра Альхімовіча** (1840—1916), жывапісца, графіка,

110 гадоў з дня нараджэння **Аскара Пятровіча Марыкса** (1890—1976), беларускага мастака тэатра, графіка, педагога, народнага мастака Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Залманавіча Гутковіча** (1920—1989), беларускага рэжысёра і драматурга, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

21

110 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Ільіча Аладава** (1890—1972), беларускага кампазітара і педагога, народнага артыста Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Захараўны Краўчанкі** (1925—1964), рускай актрысы, заслужанай артысткі Беларусі,

70 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Міхайлавіча Зінчука**, беларускага мастака манументальна-дэкаратыўнага мастацтва, педагога.

22

50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Байрачнага**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, графіка.

23

75 гадоў з дня нараджэння **Віталя Віталься́віча Катаева** (1925—1999), дырыжора, заслужанага артыста Беларусі.

25

70 гадоў з дня нараджэння **Івана Аляксеевіча Цюрына**, беларускага балетмайстра, заслужанага артыста Беларусі.

26

90 гадоў з дня нараджэння **Марыі Веніямінаўны Бяркові́ч** (1910—1993), беларускага мастака кіно,

65 гадоў з дня нараджэння **Клаўдзіі Фёдараўны Старыкавай**, беларускай спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

27

105 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Ананьевіча Арбеніна** (сапр. Максімовіч) (1895—1966), беларускага рэжысёра, заслужанага артыста Казахстана.

28

90 гадоў з дня нараджэння **Івана Браніслававіча Шацілы** (1910—1977), беларускага акцёра, народнага артыста Беларусі.

30

65 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Уладзіміравіча Ільінова**, беларускага графіка.

31

120 гадоў з дня нараджэння **Антона Пятровіча Баначына** (1880—1933), рускага спевака і педагога,

75 гадоў з дня нараджэння **Ніны Антонаўны Равінскай**, беларускай актрысы аперэты, заслужанай артысткі Расіі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 20.11.2000. Фармат 60x90 $^1/_8$. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 714. Зак. 2543.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Аркадзь Булва. Лошыцкі парк.

950 руб.

Індэкс 74958

11’2000

МАСТАЦТВА

А.Марачкін. Ваша Ларыса Геніюш. Алей, 1998. 180x80.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 11. 1—56.